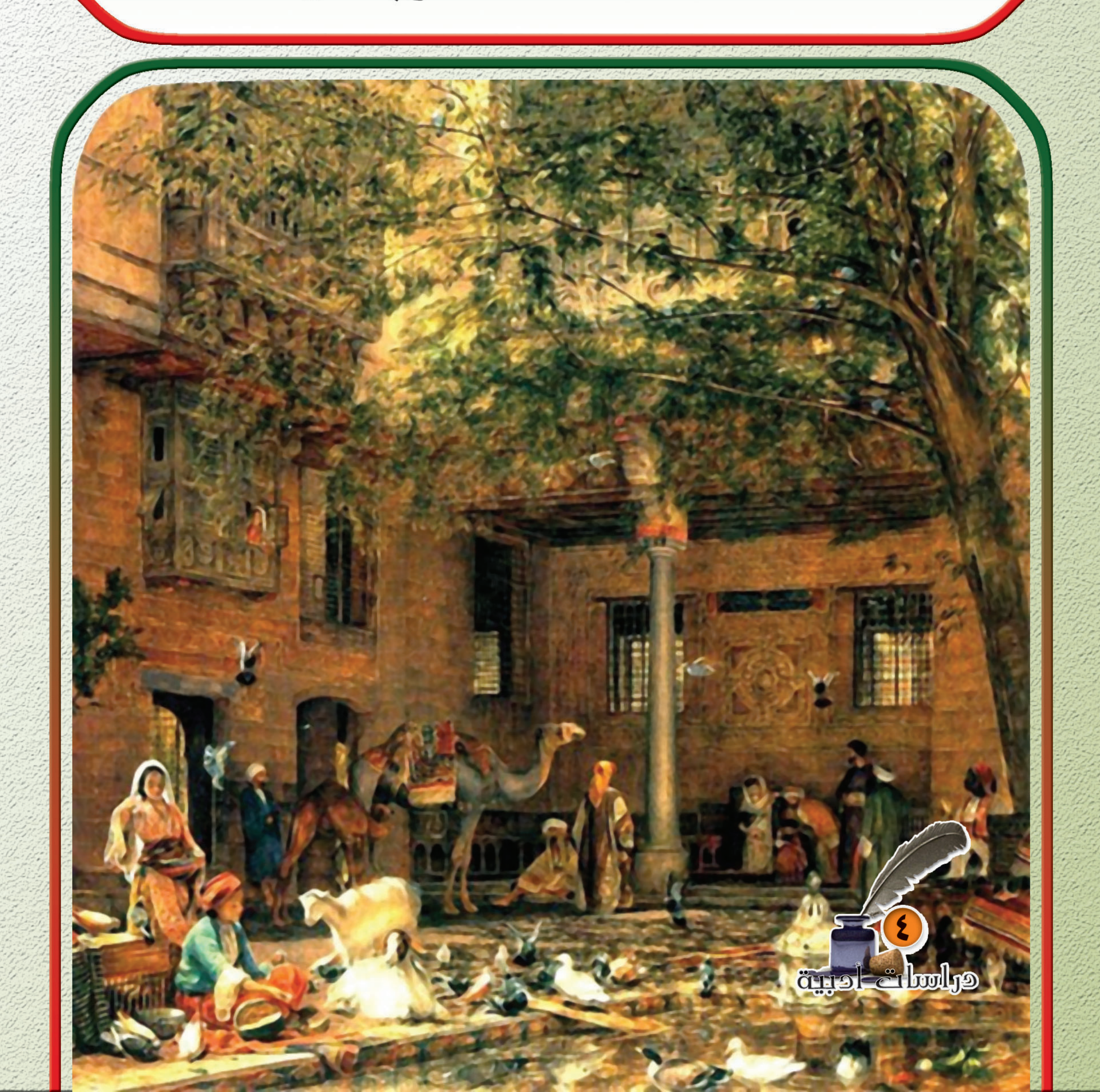
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الشعر العباسي والفن التشكيلي

د. وجدان المقداد





الشعر العباسي
والفن التشكيلي



تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

د. وجدان المقداد



الشعر العباسي والفن التشكيلي

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١١م

الشعر العباسي والفن التشكيلي / وجدان المقداد .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م .- ٣٧٦ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ٤)

١- ٨١١,٥٠٠٩ م ق د ش ٢- العنوان ٣- المقداد
٤ - السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات أدبيـة
«٤»

المقدمة

استطاعت القصيدة العربية أن تنقل ملامح الفن والأدب في صورة نتاجٍ رائعٍ يسعى إلى تمثيل الأشياء المرئية والمفهومات المجرّدة أيّما تمثيل، وعبّرت بذلك عن الفن الذي يتمكّن بوسائله اللغوية والفنية أن ينقل إلى المتلقي الصور المرئية والعقلية، وكل ما ينتج عن تداخلها وتفاعلها موضوعياً وذاتياً، فيُرسَم النص كمشهدٍ مكوّنٍ من لوحاتٍ شعريةٍ متعددةٍ تثير الخيال كما تثير الذوق عن طريق أدواتٍ وآلياتٍ محدّدةٍ تقوم مقام الآليات والأدوات الفنية التي تلزم الفنون التشكيلية المختلفة.

ومحاولة الكشف عن بُنَى الصور الشعرية المكوّنة لهذه المشاهد الفنية في النص الشعري تظهر التكوينات اللغوية والإيقاعية والدلالية التي اعتمد عليها؛ تلك التي تُنْتِج إشارات أو دلالات أو رموزاً أو إيحاءات أو تلوينات تمنح هذه الصور خصوصيتها الفنية والجمالية، وتجمعها مع الفنون الأخرى بعلاقاتها بالذات المبدعة ومحيطها، أو بصيغها الجمالية، أو بأساليبها الفنية، كي تكون شيئاً جميلاً، فأهمّ مقوّمات الشيء كي يكون جميلاً هو النظام الداخلي الذي بُنيَ عليه، وجعل أجزاءه وعناصره متّسقة منظّمة التفاصيل ضمن نسقٍ باطني متوائمٍ في دقائقه وأطرافه، وأجزائه وكلّياته.

ولكي تظهر القصيدة إلى الوجود لابد لها من أساسيات تنظّم تشكيلها، فالنص الشعري الذي يفتقد التشكيل يفتقد الكثير من مسوّغات وجوده، ولعلّ القدرة

على إدراك فكرة التشكيل عند الناقد أو المتلقي لا تنبع من قراءة الشعر فحسب، إنما من مجموع المعارف التي خبرها هذا أو ذاك، كما لا بدّ له من امتلاك القدرة على تذوّق فنون أخرى لأنّ الخطوط الكبرى متشابهة في تطوّر الفنون، والعوامل الثقافية والفكرية والاجتماعية لكل مدرسة فنية أو شعرية تنتمي إلى عصرٍ من العصور هي ذاتها، وعليه تكون المقاربة الفنية بينها أمراً ربما يكشف شيئاً من مراحل تطوّر فن الشعر العربي؛ ذلك الفن الإنساني الضخم، وعلاقاته بالفنون والمعارف الإنسانية الأخرى.

وإذا كان الشعر العباسي هو المجال التطبيقي المختار، فإنّ مردّ ذلك عائد إلى عوامل متعددة أهمها:

أولاً - الغنى الثقافي والفكري والحضاري في العصر العباسي، ففيه تمَّ التمازج الهائل بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارات الأخرى التي انتشر الإسلام فيها أو لم ينتشر، حيث اتّسعت الرؤى الثقافية، وانطلقت إلى آفاقٍ جديدةٍ، وظهرت نتيجة ذلك نزعات عقلية وعقيدية واجتماعية متعدّدة، كما ظهر اهتمام واسعٌ بالفنون التشكيلية نتيجةً حتميّةً للتطوّر الحضاري والرفاهية الاقتصادية اللذين اتصفت بهما دولة العباسيين.

ثانياً - قضايا التجديد التي طرأت على الشعر العربي القديم، والارتباط الوثيق بين هذه القضايا وأسماء شعراء العصر العباسي الذين شغلوا بقضية التجديد في القصيدة العربية كي تكون قادرة على التعبير عن المجتمع الجديد، فراح بعض الشعراء العباسيين يحاولون تطويع القصيدة مضموناً وشكلاً لاستيعاب حاجات هذا المجتمع كما فعل بشار بن برد، وقدّم آخرون تشكيلات فنية جديدة في بنية الصور الشعرية كما فعل البحتري وأبو تمام، وحاول المتنبي أن يصوغ شكلاً شعرياً قادراً على احتواء الثقافات العقلية المعقّدة التي انتشرت آنذاك محافظاً على صورة جمالية راقية للشعر العربي، وعمل المعري على المزاوجة بين فن الشعر والفلسفة حين

أخضع اللغة لهما ليرتقي بالنص الشعري إلى مستويات إنسانية وعقلية رفيعة، إضافة إلى ما قدّمه آخرون عبر النظر إلى الشكل الشعري ومضموناته نظرة ضمنت له الجدّة.

وبما أنَّ الامتداد التاريخي للعصر العباسي هو امتدادٌ طويلٌ زمنياً وأدبياً، فهو يبدأ سنة (١٣٢هـ)، وينتهي مع سقوط بغداد سنة (٦٥٦هـ)، ويحمل في طيّات قرونه المتعدّدة تاريخاً أدبياً حافلاً، فكل قرنٍ يشهد تطوّراً جديداً في مسيرة الشعر العربي، وعبقرية عظيمة من عبقرياته الشعرية. بيد أنَّ هذا الامتداد الطويل زمنياً، الضخم أدبياً وثقافياً، يكون معوّقاً في أحيان كثيرة في طريق الكشف عن أساليب التشكيلات الفنية وعناصرها عند الشعراء العباسيين ممّا يتداخل مع الفنون المختلفة، لذلك سيكون التركيز على مجموعة من النماذج لدى بعض شعراء هذا العصر يمكن أن نرصد من خلالها أساليب التشكيل الفني لديهم على امتداد القرون الأربعة الأولى منه، تلك التي شهدت حركة تطوّر حقيقية في الشعر العربي القديم منذ بداياته حتى ذلك الحين، لذا تعدّ مقاربتنا لفهم أثر الفن التشكيلي في الشعر العباسي – في وصفها الدقيق – مقاربة للأساليب التشكيلية الشعرية المتأثّرة في الفنون الجميلة وموضوعاتها ومصادرها وآلياتها عند بعض الشعراء العباسيين أكثر من كونها رؤية تشمل الشعر العباسي بأكمله.

وإذا اتخذنا نماذج هؤلاء الشعراء فحسب، فقد تمَّ الاختيار بما يلائم محاولة رصد حركة الشعر العربي وتشكيلاته الفنية الجديدة التي قُدّمت على أنها نماذج جمالية للفنون الإنسانية. ولذلك لا تعدّ هذه المقاربة الأدبية النقدية استعراضاً متقصيّاً لكل جوانب الإبداع الفني عند هؤلاء، إذ ليس هذا هو الهدف المنشود، ولكن الهدف هو كشف التشكيل الفني لديهم وأساليبه ومميزاته وجمالياته؛ أي الظواهر التي قدّمت لعالم الفن والأدب على أنها ظواهر فنية فيها تشكيلات شعرية جديدة لها خصوصيتها الجمالية التي تنبع من روح الفنون الإنسانية الراقية. ولذلك يكون القصد من تلك النماذج الشعرية تتّبع

الفكرة التي تبحث في طبيعة التشكيلات الفنية، والأثر المتبادل بينها وبين نماذج أخرى، والرؤى الجمالية التي تحكمها، في محاولةٍ لتقديم فهمٍ جديدٍ للقصيدة الشعرية العربية العباسية يحقّق متعة جمالية، ويوفّر رؤيةً للتفاعل بين الفنون في ظل ذلك العصر، ويكشف عن روح الجدّة فيها.

وانطلاقاً ممّا ذكرنا سنحاول تتّبع أسس المنهج الفني في الدراسات الأدبية، بأساليبه التي ترتبط بالتنظيم التشكيلي للمشاهد الشعرية، وتكشف عن جمالياتها الخاصة، من أجل الوقوف على الصلات بين فن الشعر والفنون التشكيلية المختلفة للوصول إلى رؤية جمالية تجمع وسائل التعبير الفني التي وظّفها الإنسان عبر الزمن لإبداع هذه الفنون، ويتم ذلك من خلال تحليل البنية اللغوية التي أنتجت الصور الشعرية في كل مشهدٍ أو لوحةٍ داخل النص الشعري، فدراسة الوظيفة الفنية للمقولات النحوية تعادل، إلى حدٍّ ما، تفاعل البنى الهندسية في الفنون التشكيلية، كما سنحاول تحليل بعض الموضوعات الفعلية للفنون التشكيلية من خلال النصوص الشعرية لتكوين اتجاه فعّال في المقاربة بين هذه الفنون وفن الشعر. ولكي نتمكّن من إضاءة تلك الكتابات الإبداعية فنيّاً، ونستمتع بها جمالياً، لابد من أن نحيط بنظريتي التشكيل والتصوير وآلياتهما التي تنسّق صلب المشهد ولوحاته حتى تنشأ الصورة الجميلة، وتشع بظلالها الدلالية.

من هنا، لابد من الإفادة أيضاً من كل ما له علاقة بعلمي الجمال والنص للإحاطة بالأبعاد المفهومية والإجرائية لنظرية التشكيل الفني في الشعر التي ستكشف عنها التشكيلات الأسلوبية للمشاهد الشعرية، وتؤسّس لدراساتٍ تقرأ الإبداع الشعري القديم برؤية جديدة في ضوء مقولة ويلك في كتابه «مفاهيم نقدية»: (إنَّ علينا أن نصبح نقاداً بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كليّة لابدّ من أن تلجأ إلى قيمٍ تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتّساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقته بالواقع، إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثمَّ إلى

مغزاه الاجتماعي ثمَّ الإنساني)[1]. وفي ظل الفكرة التي ننطلق منها وهدفها ومنهجية البحث فيها، تمَّ تقسيم هذا العمل إلى خمسة فصول، بحث الفصل الأول منها في المصطلحات والمفهومات التي تربط بين الشعر والفن عموماً سعياً وراء تكوين رؤية عامة تخضع لها الفنون جميعها بما فيها الشعر، وتقارب بينها من خلال مصادرها الأساسية، وخلفياتها الفكرية وأدواتها الأساسية، ما يجعلها تتبادل الأثر فيما بينها، وتخلق جسوراً للتواصل بين أساليبها وتقاناتها، ولذلك لابد من الدخول فيها عبر مقدّمات نظرية تعرّف فلسفة كلٍّ من الفنين التشكيلي والشعري، وتوضّح العلاقة بينهما، حسب ما رآه الفلاسفة والنقاد العرب القدامى والغربيون الجدد، لنتمكّن من الخروج بنظريات نقدية وجمالية تكشف عن الأساليب الشعرية التي استخدمها الشعراء العباسيون في بناء صورهم ونصوصهم الشعرية، وعلاقة تلك الأبنية وأساليبها بالفن التشكيلي وموضوعاته، ولابدّ قبل التعمّق في دراسة الأبنية التشكيلية في الشعر العباسي من أن نعرّج على بذور الفن التشكيلي وملامحه في الشعر العربي القديم في عصوره السابقة، لأنها تقف مقام النواة التي أسّست للبنية الشعرية المتطوّرة في الشعر العباسي، وللقيمة الفنية والجمالية التي ميّزتها.

أمَّا الفصل الثاني فإنّه ينظر إلى العصر العباسي من منظور اجتماعي وفكري وحضاري، فيكشف عن المؤثرات التي كان لها دورٌ في التشكيل الفني لشعره، لأنّ انتقال الإنسان العربي /المسلم/ من حياة الصحراء القاسية إلى حياة المدينة المستقرة، وتوزّعه النفسي بين إيمانه بالعقيدة الجديدة والثقافة التي ألفها سابقاً، وتنوّعت لاحقاً، نتيجة اطّلاعه على ثقافات الآخرين وحضاراتهم بما تحويه من أديان وعقائد وأفكار وعادات، كان له أكبر الأثر في معالجة الشاعر العباسي لنصّه، وتعامله مع أبنيته.

---

(١) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية. تر: محمد جابر عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع١١٠، ١٩٨٧. ص٤٤٤

وفي هذا الإطار وجب أن نشير إلى أهم الثقافات التي شكّلت العقلية العباسية، وأهم الفنون التي انفتح عليها المجتمع العباسي واتّصلت اتّصالاً وثيقاً بثقافته وأدبه وشعره.

وننتقل في الفصل الثالث، بعد تمهيد مناسب للدخول إليه، إلى دراسة موضوعات الفن التشكيلي؛ التصوير والعمارة والزخرفة والخط والنحت، كما استوعبها الشعر العباسي، وتباينت أساليب تشكيلاته الفنية الشعرية من حيث الإعجاب بها، والتأثّر في جمالها، ومجاراة تقاناتها، وإبداع آلياتٍ تتحرّر من القديم، وتبدع صوراً شعرية تجمع ذلك كله في شكلها ومضمونها.

وندخل في الفصل الرابع في تفصيلات الأداء الشعري العباسي، وتحليل أبنيته لكي يبين العناصر الخاصة في التشكيل الفني للمشاهد الشعرية، إذ نجد اللغة الشعرية ترتفع بالنص عن اللغة العادية وتمنحه خصوصيته الشعرية، وتغدو الألوان عنصراً مهماً آخر في تشكيل هذه اللوحات الفنية الشعرية، باعتبارها مفردات أساسية في الطبيعة يستطيع الشاعر أن يستثمرها في تلوين صورته، وتوظيفها كما يوظّفها المصوِّر في لوحاته. ويتناول العنصر الخاص الثالث، المكان والزمان باعتبارهما عنصرين متداخلين في البناء الشعري للتعبير عن لقطة زمنيّة محدّدة مؤثرة ضمن اللحظات الزمنية اللامنتهية التي لايستطيع غير الشاعر الفنان أن يلتقطها في مكان محدّد لإنتاج مشهدٍ تصويري بأبنيةٍ لغويةٍ شعريةٍ.

وقد تجلّت الأساليب والأطر العامة التي تحكم بناء المشاهد الشعرية الجديدة كما تبدّت في الشعر العباسي في ثلاثة أساليب أساسية عامة:

١- الأسلوب الكلاسيكي
٢- الأسلوب الساخر
٣- الأسلوب الرمزي

ولا تكتمل رؤيتنا لأثر الفن التشكيلي في الشعر العباسي دون الخوض في التشكيلات الأسلوبية للمشاهد الشعرية العباسية، فقد عالج الفصل الأخير منها التشكيلات اللغوية التي تعتمد على الانزياح في اللغة، وخلق تركيبات صورية جديدة تحدّد القدرة الإبداعية عند الشاعر، وترفع قيمة التشكيل اللغوي فنياً وجمالياً.

وإذا كانت التشكيلات الأسلوبية في الشعر العباسي تعتمد على الصور الشعرية التي يمكن أن ترتبط بالفنون، فإنَّ عناصر التشابه بين الأشياء في الطبيعة والواقع، وقدرة الشاعر العباسي على رسم شكلٍ فني لهذا التشابه، يرفع انفعالات المتلقي، ويثير في داخله الحسّ الجمالي الذي ينمّي حسّ التذوّق الشعري كردّ فعلٍ على مثيلاتها عند المبدع نفسه.

وتَناوُلُ التشكيلين الإيقاعي والبديعي في اللوحات الفنية الشعرية يسهم إسهاماً فاعلاً في كشف أثرهما في بناء الصورة الشعرية العباسية، كما يبرز أثر فن الموسيقى المرتبط بهما فيها؛ أي يكشف عن أساليب البناء الشعري التي تعتمد على مفرداتٍ محكومةٍ بوزنٍ شعري له إيقاعاته الخاصة، وقافيته التي تمتلك سلطة جمالية على المشاهد الشعرية التي يتكوّن منها النص، أمّا الأبنية البديعية التي تتّخذ من البنى اللغوية المتماثلة أو المتخالفة نمطاً لها، فإنّ التشكيل الفني المتطوّر في اللوحات الصورية في الشعر العباسي استثمرها أيما استثمار عبر تقسيمها داخل اللوحة الشعرية تقسيماً يضمن لها التوازن، ويحافظ على إيقاعاتها الداخلية في الوقت ذاته، وهو الأمر الذي لابد من الإشارة إليه في السياق ذاته أيضاً.

وبذلك يمكننا أن نحقّق الهدف الذي ننشد، ونوضح الرؤية التي انطلقنا منها، والتي نحاول من خلالها قراءة النصوص الشعرية العباسية قراءة جديدة يتفاعل معها المتلقي حين يشعر بجماليات أبنيتها، وصلاتها الوثيقة بالفنون المختلفة، بما يسمح لاحقاً بتطوير رؤيتنا للشعر العربي القديم، وقراءته قراءة أجود وأعمق لا تقف عند حدود الماضي بل تتفاعل معه لتنظر من خلاله إلى الحاضر والمستقبل.



الفصل الأول

التشكيل الفنـي والشعر

مصطلحات ونظريات وملامح

أولاً- مصطلحات ومفهومات:

١ - مصطلحات بين الفن والشعر:

يشمل الفن عموماً المجالات الإبداعية الإنسانية كلها، لأنه يكوّن الفعالية الإنسانية المتجسّدة بالتعبير الجميل عن حركة الذات الواعية المجرّبة في مواقفها الخاصة من الذات أو الموضوع، فهي تتوسل لذلك باللون أو اللفظ أو الحركة أو الشكل أو النغم.

والأدب – ومنه الشعر – أحد النشاطات التي تعكس صورة حقيقية لذلك، ويرتبط بالنشاطات الأخرى بشكلٍ أساسي في مصدريها الرئيسين «الإنسان» و«الطبيعة». وأول ما يمكن أن تتجلى به هذه الارتباطات: المصطلحات التي يقوم عليها فهم أو دراسة كلٍّ من الأدب والفنون الأخرى، فتتوضّح مفهوماتها الإجرائية أمام الباحث، ويماط اللثام عن أدواتها ووسائلها، وطبيعة العلاقات الداخلية في أبنيتها.

وهو أمر يكشف عن نظمها وخصائصها الفنية وما تشترك به مع غيرها فتتشابه فيما بينها أو تختلف.

ونستعرض في هذا الإطار دلالات بعض المصطلحات والمفهومات التي تشترك الفنون فيها، وتظهر العلاقة الوطيدة بينها من خلال اللغة النقدية الفنية، وننطلق بدايةً من كلمة «**فن**» فقد جاء في تعريفها في المعاجم العربية أنها تعني: الحال والأنواع والضرب من الشيء[١]. ولم يأت فيها أي ذكر لعلاقة تجمعها بالفنون التي عرفتها الإنسانية كأشكال يُسمّى واحدها «فنّاً» كالتصوير والنحت والعمارة...، لكن جلَّ ما جاءت به هذه المعجمات ارتباط معناها باللغة والأدب، فالذي يُفَنّن الكلام يشتق في فنٍّ بعد فن، وعندما يفتن فهو يأخذ في فنون من القول[٢]. وبقي تعريف الكلمة غير واضح في اللغة العربية إزاء مفهومه الدلالي الذي يتضح أكثر في الموسوعة البريطانية كما يلي:

Art, is the use of skill and imagination in creation of esthetic objects, environments, or experiences that can be shared with others[٣].

فالفن، هو تعبير عن موضوعات جمالية أو فنية لها علاقة بالمجتمع أو الواقع المحيط أو التجارب التي يمكن أن تكون مشتركة مع الآخرين. وإذا نظرنا إلى حقيقة الفنون بأنواعها نجد مصطلح الفن يشملها جميعاً طبقاً لهذا التعريف الذي يمكن أن نضيف إليه:

Art, is the making of expressions of what is beautiful or true[٤].

فالفن عموماً هو القدرة على التعبير عن الجمال والحقيقة بكل أشكالهما، وهذه سمة تطبع الفنون جميعها وأولها الشعر.

---

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب. مادة: فنن. دار صادر، بيروت، ط٦، ١٩٩٧. والزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس. مادة فنن. تح: مصطفى حجازي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ٢٠٠١.

(٢) نفسه. مادة فنن.

(٣) The new Encyclopedia Britannica Founded. 1768, 15th Edition. P. 594.

(٤) Longman dictionary of contemporary English Librairie du Liban. P. 47.

وقد عرّف بعض الباحثين الغربيين الفن الإسلامي على وجه الخصوص، بأنه:

«Can mean different things to different people, to Muslim it may be an expression of religion, of faith read in the assured and stately progress of writing across a page or in the calm austerity of cloister of a mosque..».

لكنه قد يعني للباحثين فيه:

«A world of irresistible Fascination in which they strive for a better understanding of the objects and of the people who made them»(١).

فمن خلاله يمكن فهم الفترة الزمنية التي أنتجته، وقدرة أهلها الحضارية والفكرية، وتقاناتهم الفنية التي استخدموها.

أمّا الأصل الاشتقاقي للكلمة فهو باليونانية Techne وباللاتينية Ars، واجتماع هاتين الدلالتين لا يجعل لفظ الفن عند اليونانيين مقتصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل يشتمل أيضاً على الكثير من الصناعات المهنية النافعة التي لا تثير متعة جمالية بالضرورة. وهذا يتنافى مع أفكار الذين يربطون مفهوم الفن بمفهوم الجمال، وينظرون إلى الفن على أنه مولّد الجمال، وإلى الفنان على أنه من يستطيع استحداث متعة جمالية في عمله(٢).

ونعتقد أن الفن وإن كان صناعياً نفعياً فلابد أن يحقّق، ولو بقدر، شيئاً من المتعة الجمالية، فهو يحتاج إلى قوى روحية خلاّقة كي يستطيع الفنان بناء عالمه بالشكل الأمثل، وسواء أكانت أداته في الإبداع هي الألفاظ أم الأحجار أم الأنغام أم الألوان، فإن الشكل الذي يعطيه الفنان عملَه هو الذي يمنحه الفردية والأصالة والخصوصية وهو الذي يفتح الطريق أمام الباحث لعقد الصلة بين الفنون (التصوير والشعر والموسيقى والنحت والعمارة).

---

(١) Brend, Barbar: Islamic Art. British museum press, 1991. p.10.

(٢) إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن. دار الطباعة الحديثة، مصر. ص١٤.

ولكي تظهر الأشكال الفنية المختلفة إلى حيز الوجود لابد أن تتوفّر فيها عناصر محدّدة، ولابد أن يتمّ بناء هذه العناصر في تشكيلات محدّدة أيضاً. فالعناصر البنائية الأساسية في الأدب – كونه أحد أهم الفنون التشكيلية الإنسانية – هي المفردات، لكنه لن يكون مجرّد سجل اعتباطي لها، إذ لابد أن تُنتظم أحجار بناء العمل الفني «المفردات» في نمطٍ تجتمع فيه العناصر اللغوية والحسّية، وتتخذ ترتيباً شكلياً لها «تبعاً لنمطٍ معينٍ في مواضعةٍ فنيةٍ أو جنسٍ أدبي تتحقق فيهما قيم رمزية»(١).

فإذا نظرنا إلى مادة "شَكَل" نجد: الشّكل يعني الشِّبْه والمِثْل. يقال: هذا من شَكْل هذا، أي من ضربه ونحوه. وهذا شكل ذلك: أي مثله في حالاته. وشكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهَّمة، وتشكَّل الشيء: تصوّر، وشكَّله: صوَّره(٢).

وهذا المعنى يربط الشكل بالصورة، فالتكوين الفني، مهما كان نوعه، له شكل ما، وهذا الشكل لابد أن يكون على صورة ما. أمّا إذا نظرنا إلى مادة صوَّر فنجد: تصوّرت الشيء: توهَّمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل... وصورة الفعل: هيئته، وصورة الأمر: صفته(٣). فالتصوير يدل على شكل الشيء وهيئته سواء في الشعر أو الرسم أو النحت أو البناء...، ويصبح المعنى الحقيقي لكلمة شكل هو اتخاذ شكل أو هيئة معينة في إطار فني لأن الشكل في الفن هو «الهيئة التي يتخذها العمل الفني ولا فرق في ذلك بين البناء أو التمثال أو الصورة أو القصيدة أو المعزوفة»(٤). مع المحافظة على

---

(١) فتحي، إبراهيم: معجم المصطلح الأدبي. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦. ص٢٥٠.

(٢) ابن منظور: لسان العرب. مادة: شَكَلَ.

(٣) نفسه. مادة: صَوَرَ.

(٤) ريد، هربرت: تعريف الفن. تر: مصطفى الأرناؤوطي – إبراهيم إمام، مكتبة الفنون التشكيلية، الشارقة. ص١٠

انفراد كلٍّ منها بعناصر وأساليب بنائية تحدّد طبيعتها التشكيلية وتمنحها قيمتها الجمالية.

لكن الشكل الفني، ولكي تكتمل عناصره، لابد أن يتكامل ظاهره وباطنه، فهو الذي يقرّب بين الفنون و يمايز بينها بأسلوب تكوينه وأدائه وتشكيله وبنائه، فتنشأ على هذا الأساس سمات مشتركة بين الفنون تجعلها متشابهة أو مختلفة بعضها عن بعض، وقد اختلف النقاد في تصنيف الفنون الجميلة من حيث الشكل والمكانة والأثر.

ونعتقد أن الأدب، بصورة عامة، هو رأس الفنون الجميلة، الشعر منه على وجه الخصوص، حيث يستأثر بمميزات الفنون الجميلة كلها، فهو بالإضافة إلى مادة الفن الأدبي «ألفاظ اللغة» يشتمل على بعض من عناصر سائر الفنون الأخرى بما يتوفّر فيه من عناصر موسيقية من حيث الوزن والقافية والإيقاع، ومن عناصر تصويرية من صور حسيّة ومعنوية تصطبغ مشاهدها بالألوان والأشكال، ومن عناصر تموج بالحركة والروح والحسّ والعاطفة[١]، وهي وسائط الفنون التشكيلية المختلفة من تصوير ونحت ورسم وموسيقى.

مع ذلك نجد أنَّ مصطلح الشكل قد يقود مفهوم التشكيل الفني إلى شكل مفروض وذلك حين يشير إلى قالب أو نمط معيّن معدٍّ مسبقاً لاحتواء الوسيط المستخدم وتوجيهه في وجهة معينة تفرض بالضرورة إمكانات تعبيرية معينة، وهو شكل آلي وقالب خارجي تحكمي[٢] –كما في بحور الشعر العربي -.

لكننا نرى خلاف ذلك لأن الشكل النهائي للعمل الفني له مظهران خارجي وداخلي، فإذا كان الشكل الخارجي محكوماً بنمط معين فإن التشكيل الداخلي له

---

(١) عاصي، ميشال: الفن والأدب. المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠. ص٤٤.

(٢) مصطفى، عادل: دلالة الشكل. دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١. ص٦٠.

يقوم على آلية تنظيم عناصر الوسيط الأساسي فيه وهي، «المفردات» في الشعر، و«الألوان والخطوط» في التصوير والرسم، و«الأحجام» في النحت، و«الأنغام» في الموسيقى، وللكشف عن هذه الآلية لابد من دراسة الأساليب التي تتخذها هذه الوسائط لتكوّن علاقات داخلية فيما بينها.

ففي الشعر هناك وسائل تشكيلية لتحقيق ذلك تتجلّى من خلال التغيّر الموضعي للعلامات اللسانية – حسب رؤية الفنان – تغيّراً يخلق لها سياقاً جديداً غير مألوف في اللغة العادية من خلال الإيقاع الذي يعتبر نمطاً من التأكيد على الدلالة أو التوقف عندها وجذب الإثارة نحوها عن طريق التأثير من خلالها، ولذلك يمكن تغيير المركز الإيقاعي والانتقال فجأة إلى تأكيد عنصر أو موضوع عن طريقه، وبذلك يتم تنظيم اللوحة الشعرية باعتبار أنَّ هناك مركزاً في العمل، أو أن هناك توازناً بين العناصر يتحقق من خلال التطوير البنائي لها بحيث تؤثّر على أجزاء العمل الأخرى.

من هنا لا يمكن أن يكون الشكل مجرد قالب مُعدّ مسبقاً، بل يصبح شبكة محكمة الارتباط عميقة الاتصال تنظم هذه المواد، وتمنح الأثر للمتلقي من خلالها.

على هذا النحو ترتبط الفنون فيما بينها، ويكفينا النظر إلى المصطلحات والمفهومات الشائعة في النقد الفني/الأدبي لنتعرف إلى علاقة حقيقية جلية بينها، فقد درج النقاد والباحثون على استخدام مصطلحات ومفهومات مثل: الصورة الشعرية، إيقاع البناء، معمار الرواية، تصوير اللوحات الشعرية، موسيقى الكلمات، تجسيم الصورة، لون الشخصية.... كلها تجعل الفنون التشكيلية مرتبطة فيما بينها تتناقل الأثر والتأثر.

وإذا نظرنا إلى القصيدة الشعرية عبر مفهومات التشكيل التي سبق ذكرها نجد أن القصيدة يحكمها تشكيلان: داخلي يتمثّل بالعناصر التصويرية والآليات التي يتبعها الشاعر في رسم فكرته بالكلمات، وخارجي يتمثّل بالوزن

والقافية والشكل الإيقاعي الذي تتخذه القصيدة لتترجم انفعالات الشاعر وتؤثّر في المتلقي، ولابد أن يتكاملا لبناء قصيدة ذات قيمة فنية ومعنوية.

فصورة العمل الفني يجب أن توحي بمضمون خلاّق كي تكتمل جمالية هذا العمل وقيمته، والفنان يسعى دائماً إلى تحقيق هدف معنوي فكري إلى جانب هدفه الجمالي. وهذا ينطبق على الأعمال الفنية المختلفة، فالآلية الذهنية التي تتشكّل منها الفنون واحدة من حيث هي دوال ومدلولات لأنه، وانطلاقاً من العلاقات اللغوية التي تقسم إلى دوال ومدلولات، حيث أن الدال هو عبارة عن صورة صوتية لكلمة مكتوبة أو ملفوظة، فإن هذه الصورة الصوتية هي صورة حسيّة أو مادية قبل كل شيء، أمّا المدلول فهو المتصوّر الذهني أو الفكرة أو المفهوم الذي تعطيه الصورة الصوتية.

وهذا ينطبق على الفن التشكيلي من حيث هو دوال ومدلولات على أشياء ذهنية تتشكّل في عقل المتلقي، ومن ثمَّ تحيله إلى أفكار تجسّدها هذه العلاقات في العمل الفني.

ولكي ندرك هذه العلاقات في الشعر لابد أن نكتشف التشكيلات اللغوية الداخلية في الأبيات الشعرية في خصوصيتها وأبعادها النابعة منها وليس من اللغة بصورة عامة. وتتحدّد مظاهر ذلك من خلال البنى المكانية والزمانية للصورة الشعرية فهي الشكل الأساسي الذي يحتضن فن الشعر ويؤثر في تشكيله خارجياً وداخلياً، فالشاعر يشكّل الصورة ويستمد في تشكيله لها عناصر من عيّنات «ماثلة في المكان، وكأنه بذلك يصنع نسقاً خاصاً للمكان لم يكن له من قبل، فإذا كانت حقيقة المكان – كحقيقة الزمان – نفسية وليست واقعية، كان تشكيل الصورة من حيث هي نسق للفكرة وليس للطبيعة، متفقاً تماماً مع حقيقة المكان النفسية»(١).

---

(١) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص١٢٨.

وهذا يعني أن الصورة الشعرية تتشكل بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، وما يمكن تمثّله قائماً في المكان، تماماً كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية. وتبقى طريقة علاج هذه الصورة والتعامل مع أولياتها الطبيعية أو الواقعية هي الغاية التي يسعى وراءها البحث خاصة في الشعر العباسي الذي اعتمد على التصوير الفني الشعري متأثِّراً بظروفه الفكرية والثقافية والاجتماعية والحضارية التي أحاطت به.

إن استعراض المفهومات والأفكار التي خلّفتها المصطلحات الفنية التي رأيناها، تجعلنا نعتقد أنَّ كلمة «تشكيل» هي الأكثر ملاءمة لمقصدنا من هذا البحث، فالتشكيل ينبع من فن التصوير ويصلح في الوقت ذاته للفنون الأخرى، والشعر أقرب إلى التصوير من غيره، فتشكيل اللوحة واردٌ يأتي على النفس فتتحرك به اليد كما يرد وارد القصيدة على الشاعر فتتحرك به الكلمات، فهو وإن خضع للأغراض النفعية، إلا أن مقدار العمد في تكويناته وتشكيلاته اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخضع لمقدرة الشاعر الفردية الخاصة.

وربما لا نجد هذا المصطلح ذاته متداولاً في النقد القديم ولكن المشكلات والقضايا التي يثيرها ويطرحها موجودة فيه، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول. فالمادة اللغوية «التخيّل» تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها، وكلمة «التخيّل» ترادف لغوياً «التوهّم» و«التمثّل» و«التصوّر»[١]، وهي مطروحة بهذه الدلالات عند بعض النقاد القدامى كالجاحظ الذي يروي عن أستاذه النظّام: «وإذا استوحش الإنسان تمثّل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرّق ذهنه، وانتقضت أخلاطه، فرأى ما لا يُرى وسمع ما لا يسمع»[٢]، فهو يفسر ما كان يرويه العرب من أخبار وأشعار تتعلّق بالجن والغيلان، على أنه من قبيل التخيّل الذي لا حقيقة له. كذلك فسّر ابن المعتز

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مواد: خيل، وهم، مثل، صور.

(٢) الجاحظ، أبو عمرو: الحيوان. تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦، ٢٥٠/٦.

حُكم الذي يسكر على الأشياء بأنه حكم رديء لأن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح، ولهذا تجده يتخيّل أشياء على غير ما هي عليه حقيقةً فقال على لسان غيره: «حدّ السكر أن لا يعرف الشارب ثوبه ولا يهتدي إلى منزله، وإن مرّ بمهلكةٍ هوى فيها»[(١)].

وقد أشارت الباحثة ألفت الروبي إلى أنَّ الفلاسفة المسلمين قد تناولوا مصطلح التخييل – وهو الفعل الذي يوجّه مسار التخيّل – بمعنى التشكيل في مواضع دالة على التصوير فيصبح متضمناً لكل ما هو محاكَى[(٢)]، وذلك أنَّ التخييل «يكتسب معنى التأثير حين يتم تخييل حقيقة أو أمرٍ ما وإعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلاً جمالياً مؤثّراً فيصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير»[(٣)].

وهذا ما يجعل هذه المصطلحات متداخلة الدلالة والمعنى والقيمة والأثر في النقد القديم، ولابد من متابعة هذا التداخل في المصطلحات والتعريفات والمعاني وأخذه بعين الاعتبار في تبيين عناصر التشكيل الفني في الشعر العباسي، وأساليب بنائها، وتشاركها مع الفنون التشكيلية الأخرى بما يخدم هذا التشكيل ويؤثّر فيه.

٢ - مصادر وأدوات:

مع وجود الاختلاف بين الفنون التشكيلية في مادة التعبير وطريقته ووسائله وأدواته فإنها تصدر عن النفس الإنسانية وتنقل عواطفها وأحاسيسها وخلجاتها، كما تتحدث عن واقعها وطبيعتها ومواقفها تجاه ذاتها وتجاه العالم من حولها، وغايتها في كل هذا واحدة، هي ترجمة ما يعتمل في النفس

---

(١) ابن المعتز: كتاب فصول التماثيل في تباشير السرور. تح: جورج قنازع وفهد أبو خضرة، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٩. ص١٥٠.

(٢) الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر العربي عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣. ص١١٨.

(٣) نفسه: ص١١٧.

الإنسانية، ونقل انفعالاتها وتوافقاتها وتبايناتها مع الذات والمحيط، إضافة إلى مجموعة الآثار التي تتركها عند المتلقي.

والفنون هي عناصر متنوعة، هي مرآة الواقعين الداخلي والخارجي لكل فنان، وهي علاقة ليست عشوائية، إنما علاقة منظّمة نابعة من رؤية شعرية وفنية وفلسفية وحضارية محدّدة للكون والحياة يحكمها الإبداع الخاص.

والفنون تتراوح بين الألفة والاندماج مع المحيط الطبيعي والفكري من جهة، وبين الانفصال عنه والتوجّس منه من جهة أخرى. وهذا يقودنا إلى إدراك درجة علاقة الفنان مع مراجعه الداخلية والخارجية التي تحيلنا إليها أعماله مهما كان نوعها.

من هنا نجد أن التقابلات بين الفنون غنية ومعبّرة، مع أنَّ لكل منها أدواته ووسائله إلاّ أنَّ ما يميّز الفن الشعري في هذا الإطار أنَّ ما هو داخلي قد يتخذ له في تجارب عدد من الشعراء صفة الشيء المرئي الخارجي، وتغدو حركة الأشياء وأنظمتها داخل القصيدة معنية بآلية البصر وهي أداة التقاط المرئيات الحسيّة، والعمل على تحويل ما هو باطني ومجرّد إلى صورٍ بصرية مجسّدة.

يضاف إلى ذلك أنَّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسيّة التي تحدث توتّراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، وهي مثيرات يتفاوت تأثيرها في إنسان وآخر – كلّ حسب تكوينه - والشاعر يحب هذه الألوان، وهذه الأشكال، لأن الشعر ينبت ويترعرع في أحضانها، والشاعر هو واسطة المتلقي لاستحضار هذه الأشكال والألوان بنسق خاص معين. لكن الألوان والأشكال ليست وحدها هي العناصر الحسيّة التي تجتذب الشاعر، بل إن الملمس والرائحة والطعم يمكن أن تدخل في تكوين الصورة الشعرية أيضاً، فللعقل حواسه المتعدّدة التي تصله بالطبيعة والواقع.

هذا يعني، أن الشعر يشترك مع الفنون التشكيلية الأخرى في هذه العناصر أي «الأشكال، الألوان، المظاهر الحسيّة المختلفة..»، وهنا يمكن أن

نشير إلى تميّزه منها في التعبير عن حواس لا تستطيع الفنون الأخرى التعبير عنها، كالشمّ والذوق... لأن اللغة بمفرداتها قادرة على نقل أقوى الإحساسات عند الفنان، وهي الصورة الذهنية التعبيرية عن الحالة الحسيّة. أما الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في رسم صورهم وتكوينها بالشكل الملائم، فهي فيما اتفق عليه معظم النقاد تتلخص في مفردات اللغة التي تنتظمها الوسائل البلاغية والبديعية والإيقاعية، والتي تمكّننا من النظر إلى مجموعة من الأبيات في تناسقها الفني والموضوعي على أنها وحدة متكاملة من حيث طريقة العرض ووسائله، التي تحدّدها مجموعة من البنى الصورية ممثلة بالتشبيه والاستعارة والرمز والكناية، فقد أسهم اللغويون والفلاسفة والبلاغيون القدامى في البحث في الأنواع البلاغية للصورة الفنية الممثّلة بالتشبيه والاستعارة ومجازات القول الشعري، مع أننا لا نجد في بدايات اهتمامهم بالأنواع البلاغية للصورة إلا التشبيه [١] لأنه «وحده كان أكثر الأنواع جذباً لانتباههم وأكثرها إثارة لإعجابهم»[٢]، وذلك انطلاقاً من أنَّ الوصف في النصوص القديمة كان يعني القدرة على تصوير الأشياء في هيئة تشبيهات دقيقة قادرة على تقديمها للمتلقي[٣]، فقد كانوا يرون أنَّ التشبيه أو كل ما يرتبط به هو جوهر العمل الشعري.

ومع بقاء هذا الفهم عند كثير منهم إلاّ أنه أضيف للبراعة الشعرية بعد ظهور المجدّدين العباسيين نوع بلاغي آخر هو الاستعارة فرأى ابن أبي عون أنَّ «الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء: منه المثل السائر... ومنه الاستعارة الغريبة... ومنه التشبيه الواقع النادر... وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون

---

(١) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢. ص١٠٣.

(٢) نفسه: ص١٠٤.

(٣) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨. ٢/٢٩٤.

لا طائل فيه ولا فائدة»[١]، وهو الرأي ذاته الذي يطرحه المرزوقي في شرح الحماسة حيث يقول على لسان غيره: «أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة»[٢]، وكذلك ابن رشيق في العمدة حيث يقول: «الشعر على ما اشتمل من المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع»[٣]. وربما ظهر ذلك تحت وطأة الإعجاب بشعر المحدثين، وإلحاح أبي تمام –بوجه خاص – على الاستعارة التي قرنها ابن المعتز بالبديع[٤].

أمّا المجاز وهو مصطلح «يترادف بشكلٍ عام – مع طرق التعبير ومسالكه المختلفة، بكل ما يندرج تحت هذه الطرق أو المسالك من تجوز لغوي سواء أكان ذلك على المستوى الدلالي الخالص أم على المستوى التركيبي الخاص بالنظام النحوي والصرفي للكلمات»[٥]، فإننا نجده بهذا المعنى العام عند ابن قتيبة الذي يراه مشتملاً على «الاستعارة والتمثيل والقلب، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرار، والإخفاء والإظهار والتعريض والإفصاح والكناية والإيضاح...» [٦] وهو الفهم ذاته الذي نراه عند المبرّد[٧].

وقد اكتمل مفهوم المجاز، وتحدّدت دلالاته وأبعاده تحدّداً شاملاً في القرن الرابع، وأصبح «متّصلاً بجانب اللفظ، وقرين الحلية، والزخرف،

---

(١) ابن أبي عون: كتاب التشبيهات. تح: محمد عبد المعيد خان، كمبردج، ١٩٥٠، ٢/١.

(٢) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة. نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١، ١٠/١.

(٣) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ١٢٢/١.

(٤) ابن المعتز: البديع. تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٥. ص١٩.

(٥) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص١٢٤.

(٦) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن. تح: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣هـ. ص١٥

(٧) المبرّد: الكامل. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ووليد شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة. ٩٢/١.

والوعاء، والكسوة، والآنية، التي تقدّم المعاني تقديماً مؤثّراً، دون أن يكون بينها وبين ما تحويه، أو توصله، أدنى علاقة فاعلة»[1].

وقد استطاع الشعراء العباسيون أن يوظّفوا هذه الأنواع في تشكيلات صورهم الشعرية، وأن يبدعوا من هذه الوسائل أنماط تشكيل مختلفة عن الأخرى ووظائف مختلفة تسعى إلى أدائها في الصورة، وهي بنى وتشكيلات لغوية تحكمها أساليب الانزياح والتوازي والتكرار والحذف... وغيرها، وتنظمها أنماط إيقاعية خاصة. وحين يتمكّن الشاعر من التنقّل بين هذه البنى وخلق الغنى والإبداع من التنوّع[2] يحافظ على شخصيته الواحدة المتفرّدة في طريقة العرض، كاللوحة الفنية التصويرية التي تتحدّد قيمتها الإبداعية من خلال تكوينها، وألوانها، وتناسب خطوطها، واختيار معطياتها، من دوال ومدلولات، وغنى طاقاتها الدلالية وأشكالها الإيحائية، فالكلمة هي الريشة التي يرسم بها الشاعر صورته الفنية، وينقل بها تجربته الشعورية العميقة، ويقدّم الأشياء بواسطة الكلمات التي يتبع بعضها بعضاً عن طريق الزمان المتعاقب.

لذلك يمكّننا الشعر من التقاط لحظات الزمان المختلفة والأمكنة التي مرت بها في صورة واحدة، وذلك عن طريق المعالجة الفنية لزاوية الالتقاط أو لحظتها والانتقال إلى اللحظات الأخرى بسهولة ويسر ليحدث الأثر في نفس المتلقي عن طريق تلك الأدوات، ودرجة إتقانها. فالألفاظ في الشعر «بتنوع دلالاتها وبمدى دقة هذه الدلالات عند الاستعمال وبمقدار ما يواكبها من إيحاء تقابل الخطوط والألوان وإغلاق الأشكال وانفتاحها»[3] في الفنون الأخرى. كما تؤثّر الكلمة في التشكيل الفني للشعر بما تحمله من قيم صوتية

---

(١) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص١٣٩.

(٢) آليات التصوير في المشهد القرآني: حبيب مونسي، مجلة التراث العربي، دمشق، ع٩١، أيلول، ٢٠٠٣. ص١٤٧

(٣) اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي. دار الحياة، دمشق، ط١، ١٩٦٣. ص١٠٠.

في بناء التركيب الفني للصورة الشعرية، وعليه تكون الصورة الشعرية هي الإطار الذي يحفظ التشكيل الداخلي للصورة، وينقل انفعالات النفس الشاعرة وخواطرها.. أما عناصر الصورة الشعرية الداخلية فهي الأدوات التي تحمل تلك الانفعالات والخواطر وتترجمها.

ولابد من الإشارة هنا إلى وجود عناصر مشتركة كثيرة في المقياس العام للفنون جميعاً، تتلخص في التكامل بين أدواتها والنظر إليها، والإيحاءات التي تقدمها، والظلال التي تخلّفها، ومدى قوتها وقوة ترابطها، والإطار الذي يحتضن هذه العناصر كلها.

من هنا نرى أن النظر إلى المشهد الشعري من خلال أدوات المعارف والفنون الأخرى يقدّم إمكانية خاصة لقراءته وفهمه على نحو يتّصل بعمليات التصوير التي تتبنّاها وتتولاها اللغة حيث تكون التصويرية مساهمة تجريدية لعالم الأشياء ومحاولة تفكير في جمالية تجمع كل وسائل التعبير الفني التي وظفت في إنتاج الفنان، سواء أكان فنَّ التصوير أم فن العمارة أم فن الشعر والأدب أم فن الموسيقى، مما يوفّر توجيهاً جديداً لإدراك المشهد الفني في اللوحة الشعرية في أبعادها المختلفة ويكشف عن التبادل والتراسل بين هذه الفنون، وأثر ذلك في إبداع مشهدٍ جمالي متميّز مع تحديد فضاءاته.

٣ - تبادلية قديمة:

إنَّ محاولة تتبع الأثر المتبادل بين الفنون عموماً، والشعر وغيره من الفنون على وجه الخصوص، له أهميته في إظهار الأثر الذي تتركه هذه الفنون في تشكيل اللوحة الشعرية وتكوين أبنيتها.

ومعلوم أن هناك أثراً متبادلاً بين الفنون منذ أقدم العصور فمئات من الشعراء والفنانين التشكيليين قد تبادلوا الأثر والتأثير، فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال وزخارف أماكن العبادة وزينتها، وسجل إيحاءات ذلك في قصائد. كما استوحى المصوّر والرسام والنحات والبنّاء قصائد شعرية

فصوّر ورسم ونحت ما قدّمه الشاعر في كلماته وأوزانه[1]. فمصدر هذه الفنون هو الإنسان، وهي تشترك في البنية الأولية كاشتراكها في مصدرها، وفي التكوين الأساسي الذي هو الشكل الدّال، على اختلاف هيئة هذا الشكل بين فن وآخر، وهدفها في النهاية هو الإنسان ومعرفة تفاصيل كيانه المادية والمعنوية وتصويرها على هيئتين، «فيدرك الإنسان ذاته في الأوصاف الأدبية كما يدركها في الصور التشكيلية ويطّلع على التجارب بين واقعه المادي وواقعه المعنوي»[2] وهو هدف عام. إلاّ أننا يمكن أن نرى أهدافاً أخرى خاصة تجعل الفنون تتبادل الأثر، فتصوير تفاصيل وجودنا وجزئياته هو هدف للألفاظ كما هو هدف للرسوم والمنحوتات، فيلتقيان في محاكاة الألوان والأشكال وربما يؤدي هذا اللقاء إلى تجاذب أو تنافر بينهما باعتبار أنهما لونان من ألوان التعبير، وتكون العلاقة بينهما على هذا النحو علاقة توازٍ أو تبادل أو تفاعل، فما دام ثمّة إنسان يتجاذبه أثر من خصائص نفسية وثقافية واجتماعية فإن تلك الخصائص لابد أن تكون «قاسماً مشتركاً بين كل تلك الأنواع من الآثار الإبداعية... لتأكيد قدرته على التعبير عن وحدة تلك الشخصية»[3].

وقد تنبّه علماء اللغة لأثر التصوير فيها عندما أدركوا أنَّ جمال اللوحة هو رهن بتشكيل الألوان فيها، واقترنت هذه الفكرة في أذهانهم بقضية نظم الكلام وحسن تأليفه التي انتهت إلى رفض فكرة الترادف في ألفاظ اللغة وإلى طرح فكرة الأسلوب على نمط ما جاء به عالم اللغة الغربي (ياكبسون) الذي

---

(١) مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور). سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع١١٩، ١٩٨٧. ص٥.

(٢) هورتيك، لويس: الفن والأدب. تر: بدر الدين الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق. ص٨٩.

(٣) الحيدري، بلند: زمن لكل الأزمنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١. ص١٠٤.

عرّف الوظيفة الشعرية الجمالية بأنها تُسقِط «مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف»[1]، فإبدال معنى بمعنى آخر يفسد الكلام ويذهب رونقه إذ لا يَقوم معنى ومرادفه في مقام واحد.

ولا يمكننا أن ننكر أيضاً أن الكلمة المكتوبة ليست إلاّ شكلاً من أشكال الرسم والتصوير يندرج تحت مظلّة الأشكال الهندسية، خصوصاً ما نراه في اللغة العربية وأشكال حروفها مما له علاقة وثيقة بفن الزخرفة الإسلامية، التي استخدمت الخطوط والكلمات لإظهار روعته وجماله، وخلق صلات بين الفنون؛ هذه الصلات النسبية تفيد في دراسة تطور مجموعة من الفنون من حيث خطوطها المتشابهة الكبرى، ويلقي أضواء على تاريخها، وإن تفاوتت في موضوعاتها وأغراضها تفاوتاً كبيراً.

ويمكننا المقاربة هنا بين المدارس والمذاهب والنظريات النقدية التي احتوت الفن الشعري ودرسته، وبين فنون الألوان والأشكال، فالتواصل بينها يعود إلى أنَّ التشكيل الشعري قد ملك وسائله فاقتبس من الفنون المجاورة موضوعاته واهتماماته، حيث أمكن للفنون الأدبية أن تتمثّل الفنون التشكيلية بسهولة، بقطع النظر عن تعبيرنا بالألفاظ عن كل شيء؛ عن الفكر، والإحساس، والخيال، والواقع، ونشرح موضوعات الفنون الأخرى بها، لكنَّ الشاعر يعبّر بالشعر عن الإيحاءات المعنوية المنبعثة من الفنون التشكيلية ويتأثّر بأبنيتها الخاصة في تشكيلاته.

من هنا كان الأدب عموماً هو أقرب الفنون إلى الفهم، ومعالجة كل ما يسيطر عليه العقل والشعور، فالكلمة أقوى من غيرها في تصوير العالم المرئي، وتتفوّق بقدرتها على ارتياد مجال الحواس الأخرى التي لا يستطيع أي فن آخر التعبير عنها؛ كالشم والذوق، إضافة إلى العالم البصري.

---

(١) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨. ص٣٣.

وقد قال بعض القدماء، وأولهم أرسطو[١]، بأنَّ فنون الرسم والنحت والموسيقى والرقص كلها أشكال شعرية، بل لابد من الشعرية فيها حتى تصل إلى المتلقي وتؤثّر فيه. فالشعرية مادة مشتركة بين الفنون والأجناس الأدبية، وهذا يعني أنَّ الشعر من خلال الشعرية موجود في الكون والطبيعة والأشياء.

وإن كانت الشعرية عاملاً مشتركاً بين الفنون، فلا يمكننا أن ننكر أنها تتشكّل من بنى مختلفة فيها، كل منها حسب طبيعة ذلك الفن وتقاناته وأدواته الخاصة. ولابد من خلال ذلك أن تتأثر الفنون بعضها ببعض، «ويتوقف نجاح الاستفادة على مدى قدرة الفنان على إقامة الوحدة الكلية لعمله الفني بحيث تذوب ثنائية الاستفادة في صلب الفن المستفيد، وحتى لا يحدث تنافر يبرز قلق الثنائية التشكيلية داخل العمل الواحد»[٢].

وعلى هذا،إذا أردنا أن نتحدث عن الشخصية العربية وطبيعة تأثرها وأثرها في نتاجاتها الشعرية والفنية نجد لها قدرة الاحتفاظ بأصالتها وتماسكها رغم تأثرها بالحضارات الأخرى، إلاّ أنها تكوّنت من مزيجٍ خاص له نغمة أساسية وإيقاع خاص يتكرر بإلحاح في نواحي الوجود جميعها في الماضي والحاضر. وهذا يعزّز من صلات الفنون العربية بعضها ببعض، ويقوّي تداخل عناصرها وخصائصها المتّسمة بالمزاوجة بين عناصر الحقائق الفكرية والحياتية، والسمات الفنية التي تطبع المراحل التاريخية التي مرّت بها.

ولذلك يمكن الربط – على سبيل المثال - بين طريقة بناء الفن الإسلامي وطريقة البناء الصوري في القصيدة الشعرية، فالزخرفة كانت أحد

---

(١) أرسطوطاليس: كتاب فن الشعر. تر + تح: شكري محمد عيّاد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧. ص٣٢.

(٢) التلاوي، محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨. ص٤٩.

الفنون التي قوي ظهورها في المرحلة العباسية، واستمر الاهتمام بها إلى مراحل متقدمة من الحياة العربية والإسلامية، كما كان البديع واحداً من الآليات التي اعتمدها الشعراء في العصر العباسي واستخدموه بأساليب فنية تلتقي مع فن «الأرابسك» الفن الزخرفي الهندسي الذي لا تكمن الفروق بينه وبين الفن الحي الطبيعي في المقدرة التقنية فحسب بل ترجع الهوة التي تفصل بينهما إلى خلاف في الموقف والرغبة والهدف، وهو التغيّر ذاته الذي طرأ على أبنية القصيدة العربية، وعلى صورها ودلالاتها عند المجدّدين العباسيين، وصرنا نرى موضوعات جديدة تعبّر عن ضرب من الإحساس بالتنافر بين الإنسان والطبيعة الخارجية والتغيّرات الفكرية والحياتية، وتعبّر عن ضرب من الإحساس بالانفصال بين الأسس الفكرية والثقافية السابقة، وبين التشكيلات المتأثّرة بالجديد، وتعبّر أيضاً عن ضربٍ من الإحساس بالتبعية للأبنية القديمة والإطار العام للعمل الفني، وهو ما أشار إليه الدكتور طه حسين عند ذكر أوجه الخلاف في مسألتي اللفظ والمعنى في الشعر بين القدماء والمحدثين فقال: «كل ما عرف العرب من اختلاف في الشعر بين القدماء والمحدثين: اختلاف في اللفظ نشأت عنه مدرسة مسلم بن الوليد التي أخرجت أبا تمام والمتنبي وأمثالهما من أصحاب البديع، واختلاف في المعنى نشأت عنه مدرسة أبي نواس التي أخرجت البحتري وغيره من أولئك الشعراء الذين آثروا اللفظ القديم والمعنى الجديد ولم يتكلفوا بديعاً...»[(١)].

لذلك لابد من النظر إلى النصوص الشعرية ذاتها في ضوء المعطيات المعرفية والعلمية التي تحاول الكشف عن جمالية تلك النصوص من خلال تشكيلاتها الفنية.

---

(١) حسين، طه: حديث الأربعاء. مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧. ٨/٢.

ثانياً- التشكيل الفني: نظريات فلسفية – نقدية:

قبل تسليط الضوء على أبنية التشكيل الفني وكشف العلاقة بينه وبين الفنون المختلفة، وكيانها في الشعر العباسي، لابد أن نعرف ماهية الإبداعات الإنسانية التي يمكن أن تندرج تحت اسم «فني».

وبكلام آخر متى يمكن أن نطلق على إبداعٍ ما أو إنجازٍ يقوم به الفرد تسمية «فن»، وما العوامل التي تؤهّل الإنسان ليكون فناناً، وما الصفات التي يجب أن يتصف بها العمل كي ننعته بكلمة «فني».

إنَّ الفن، ظاهرة إنسانية ينتجها من يمتلك الموهبة اللازمة، مطروحة ضمن موضوع معين بأفكار وأسلوب يميّزان صاحبهما، ويحملان قيماً جماليّة متغيّرة بتغيّر الإنسان المبدع وزمانه ومكانه.

وقد اختلفت وجهات نظر الفلاسفة والنقاد في رؤيتهم للفن وللعمل الفني، وتباينت وتعدّدت نظراً لتعدّد الأنواع الفنية واختلاف وسائلها وطرائقها ومدارسها أيضاً، منها: الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والخط والفنون الأدبية التي ينبثق منها فن الشعر، إضافة إلى فن الموسيقى وفن الغناء.. وغيرها من أنواع الفنون الإنسانية التي تخضع للذات المبدعة فتطرح فكراً تغلّفه المشاعر بثوب أنيق، ويسانده الذوق الرفيع الذي يضفي على الأشياء مسحة جمالية تميّزها بعد أن تمخّضت بدايةً عن نشاط تخيلي ذهني إنساني. الأمر الذي يستدعي العودة إلى الدراسات العربية القديمة التي مارست الكشف عن أساسيات هذه الأنشطة ونظمها وأساليبها، وعبّرت عن مفهومات التصوير الفني والشعري بما يتلاءم مع المفهومات النقدية والفلسفية التي كانت سائدة. مع أنَّ هذه المفهومات (التصوير الفني، أو الصورة الفنية/الشعرية) هي مفهومات حديثة صيغت بتأثير النقد الغربي في نقدنا الحديث، لذلك لابد من قراءة موجزة لها عند بعض النقاد الغربيين المعاصرين وذلك لنتلمس أثر ذلك في تشكيل أبنية القصائد العباسية من وجهة النظر الفنية، والعوامل

التشكيلية التي اتجهت بالقصيدة الشعرية نحو عالم مفردات جديد، وصور مختلفة، ونسق يضم أفكاراً وفلسفات ورؤى اختلفت عن المنطق الشعري الذي كان سائداً قبل المرحلة الشعرية العباسية، مع الكشف عن الصلات بين فن القول «الشعر» والفنون الأخرى.

١ - نظريات فلسفية – نقدية عربية:

من الطبيعي أن تكون الصورة الفنية على اختلاف مستوياتها وأنواعها ووظائفها، هي من أهم العناصر الفنية التي يتشكّل منها الشعر العربي، فقد كانت وما تزال جوهر الشعر الثابت، ووسيلته التي لا يستغنى عنها في الكشف عن الحقائق الشعرية والإنسانية التي تعجز اللغة العادية أو العلمية عن كشفها وتوصيلها.

لذلك حظيت الصورة بالاهتمام والدراسة في سبيل إظهار طبيعتها، وفلسفتها، وطرق بنائها وتشكيلها، وما يؤثّر في هذا البناء داخلياً وخارجياً.

وقد عني البلاغيون والنقاد والفلاسفة العرب والمسلمون، ببحث الصورة، وحدّدوا مفاهيم التشبيه والاستعارة والمجاز... وكل ما له علاقة في تكوينها اللغوي والبلاغي والفكري، كما درسوا وظائفها الشعرية والجمالية، وتطرّقوا إلى علاقتها بالفنون الأخرى خصوصاً، التصوير والرسم. كما عرفوا مصطلح «الشعرية» منذ اطّلاعهم على كتاب أرسطو «فن الشعر» الذي اعتنى باستقصاء جماليات الأجناس الأدبية في عصره، كالملحمة والدراما والشعر الغنائي.

وقد شرح النقاد والفلاسفة المسلمون نظرية المحاكاة عند أرسطو في ضوء مؤلفاته في الشعر والخطابة والنفس وما بعد الطبيعة. وربما يكون الجاحظ (ت٢٥٥هـ) هو أول من التفت إلى طبيعة الشعر وعلاقته بالتصوير حيث رآه «صناعة وضرباً من النسج وجنساً من التصوير»[(١)]، فبعد أن رأى

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان. ١٣٢/٣.

أنَّ للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة المعاني والأفكار وإثارة الانفعال، جعل الشعر كالتصوير في التشابه بينهما بالتقديم الحسّي للمعنى وطريقة التشكيل والصياغة والتأثير. وهذا ما يبين أنَّ العناصر الحسيّة مشتركة بين الشعر والتصوير، وأنَّ كلاً من الشاعر والمصوّر يقدم المعنى بطريقة بصرية، ممّا يؤكّد ميل الجاحظ إلى الشعر الذي يقدم مشهداً أو منظراً لمخيلة المتلقي وكأنه لوحة رسمها مصوّر.

وفي هذا الجانب الدلالي للمصطلح يتحدّث الجاحظ في مؤلفاته عن الفنون وكثرة الاهتمام بها، وبطبيعتها، وجمالها[١]. وقد لاقت أفكاره حول التقديم الحسّي للمعاني اهتماماً واسعاً من البلاغيين والنقاد، إذ بدؤوا بالالتفات إلى التصوير الأدبي، واهتمّوا بتأمّل خصائصه الحسيّة، وطريقته في تمثّل المعنى للحواس، مما جعلهم يتوقفون كثيراً إزاء النصوص الشعرية ودراستها بإمعان للكشف عن صورها الحسيّة[٢].

ثم جاء ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) ليتناول قضية العلاقة بين الشعر والتصوير عبر الإشارة إلى أن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام، لأنهما يهدفان إلى إيجاد أكبر قدر ممكن من التناسب بين عناصرهما لتغدو في صورة متكاملة، وتؤثر في المتلقي، الأول بما يحدثه من تناسب بين كلماته في القصيدة، والثاني بما يحدثه من تناسب بين ألوانه في اللوحة، فيرى أن الشاعر كالنسّاج «الحاذق الذي يفوّف وشيَه بأحسن التفويف، ويُسَدِّه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنّقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبْغٍ منها حتى يتضاعف حُسْنُهُ في العيان»[٣].

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان ٣٢٥/١، ٤٧٣/٥.

(٢) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص٢٦١.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر. تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم، السعودية. ص٨.

ولم تقتصر إشارات ابن طباطبا في التصوير الشعري على الجوانب البصرية فحسب إنّما تعدّاها إلى تشبيه الشيء بالشيء على أساس الصورة والهيئة، أو الحركة أو اللون أو الصوت، مما اجتمع للعرب في حياتهم، وأدركته معرفتهم، ولاحت به أبصارهم وأسماعهم وتجاربهم وكان لهم في ذلك طرق خاصة فربما «أشبه الشيء بالشيء صورةً وخالفه معنىً، وربما أشبهه معنىً وخالفه صورةً، وربما قاربه وداناه، أو شامه وأشبهه مجازاً لا حقيقة»(1). وبشكل يقترب لذلك يطرح العسكري (ت٣٩٥هـ) أيضاً رؤيته حول التشبيه في الشعر وعلاقته بالتصوير فيرى أنه «يصحُّ تشبيه الشيء بالشيء جملة، وإن شابهه من وجه واحدٍ، مثل قولك: وجهك مثل الشمس، ومثل البدر؛ وإن لم يكن مثلهما في ضيائهما وعلوّهما ولا عظمهما؛ وإنما شبهه بهما لمعنىً يجمعهما وإياه وهو الحسن»(2)، وقد جعل جودة التشبيه التصويرية وبلاغته في وجوه عدّة(3)، جمعها منطق إخراج الصورة من حيّز اللا مرئي أو اللا محسوس أو اللا معتاد إلى حيز المرئي أو المحسوس أو ما جرت به العادة، كما أشار في هذا السياق إلى رداءة تشبيه ما يَرى العيان بما يُنَال بالفكر(4)، كقولِ أبي تمام:

وكُنْتُ أعزَّ عِـزّاً مِـنْ قَنُـوعٍ تَعَوَّضَهُ صَـفُوحٌ عَـنْ جَهُـولِ

فصِرْتُ أَذَلَّ مِـنْ معنـىً دقيـقٍ بِهِ فَقْـرٌ إلـى ذِهْـنٍ جَلِيـلِ(5)

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر: ص١٦.

(2) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين. تح: علي البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ص٢٤٥.

(3) نفسه: ص٢٤٥.

(4) نفسه: ص٢٤٦-٢٤٧.

(5) أبو تمام: الديوان. تح: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧. ٢/٢٥٥.

مع أنَّ جودة ما جاء به هؤلاء الشعراء المحدثون تستنبط من أساليبهم التصويرية الجديدة.

ولابد في هذا السياق أن نشير إلى أبي حيان التوحيدي (ت٤٠٠هـ) الذي جمع بين الأدب والرسم ومصطلحاتهما في كتاباته، وكان من أكثر النقاد الذين توجهوا نحو النقد الجمالي الفني، و له رؤى خاصة في تفسيره وتوضيح علاقاته ومصطلحاته، فقد ذكر على لسان أحمد بن محمد كاتبُ «ركن الدولة» خصائص الأدب، وبيّن جماله من خلال المصطلحات الفنية، «الكلام المنثور أشبه بالوشي، والمنظوم أشبه بالنّير المخطّط، والوشي يروق ما لا يروق غيره»(١). ورأى أن مقياس الجمال في أي عمل فني يقوم على مدى اقتفاء هذا العمل للنفس الإنسانية عن طريق الطبيعة، أي أن جمال العمل الفني يقوم على المحاكاة التي تعكس النفس من خلال عناصر الواقع والطبيعة، وتحقّق تصوّرات الفنّان ورغباته ومثله في عمله الفني. وقد جاء بذلك من خلال حواره مع مسكويه في معرض ردّه على سؤال التوحيدي عن سبب استحسان الصورة الحسنة(٢).

ويربط التوحيدي الفنون بعضها ببعض في نقده، فيرى أنَّ فن الخط وطريقته يرتبط بفن الموسيقى وطريقته، فيقول على لسان غيره من الخطّاطين: «الحركات إذا تمثّلت بالحروف، والحروف إذا اندفنت بالحركات، كانت الصور الخطّية والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتلائهما بهما، محروسة الأبدان بانتسابهما إليهما»(٣).

---

(١) التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة. تح: أحمد أمين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٣٥/٢.

(٢) التوحيدي، أبو حيان – مسكويه: الهوامل والشوامل. تح: أحمد أمين – السيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١. ص١٤١-١٤٢.

(٣) التوحيدي، أبو حيان: ثلاث رسائل. تح: إبراهيم الكيلاني، المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٥١. ص٤٧.

إنه يجعل النفس هي التي توزّع اللطف على الحواس جميعها مهما اختلفت أشكالها وطبائعها، ويصنّفها بحسب الحاسّة التي يجب إدراك الفن بها.

وهو يقول – على لسان معلمه أبي سليمان[1] – في الشعر المعنى ذاته تقريباً «المعاني المعقولة بسيطة في بُحْبوحة النفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق، ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذٍ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، أو صورة حسناء أو قبيحة...» [2].

هذا يعني، أنَّ التصوير في العبارة الشعرية موجود في ذهن التوحيدي وله علاقة واضحة في تقدير قيمتها الجمالية وكل ذلك راجع للقدرة على إيجاد التناسب والتوازن في العبارة المنظومة، وتشكيلها بنسب صحيحة مصورةٍ مميّزة دقيقة.

أمّا الباقلّاني (ت٤٠٣هـ) في «إعجاز القرآن» فيرى أن الخط والنطق والتصوير كلها مرتبطة بالحواسّ، من حيث نقل أشياء العالم من خلالها، والتأثير بالمتلقي وإحساساته أيضاً، وهو يشير إلى ذلك في قوله: «وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا أنَّ أحذق المصورين، من صوّر لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف يدٍ في تصوير هذه الأمثلة، وكذلك يحتاج

---

(١) أبو سليمان: هو محمد بن طاهر بن بهرام السجستاني، أبو سليمان المنطقي، عالم بالحكمة والفلسفة والمنطق، من أهل سجستان، سكن بغداد، ولزم منزله، لعور فيه وبرص كانا يمنعانه من غشيان منازل الأمراء والوزراء، وأقبل العلماء والحكماء عليه، له تصانيف متعدّدة، منها: «شرح كتاب أرسطو»، ورسالة في «مراتب قوى الإنسان» ورسالة في «المحرّك الأول»، وكان له حضور جيد في «الإمتاع والمؤانسة» للتوحيدي.

(٢) التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، ١٣٨/٢.

إلى لطفٍ في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير»[1]، فهو يرى أنَّ الشعر هو تصوير ما في النفس للغير ومحاكاة أحوالها الأخلاقية والنفسية.

فالقدرة عند المصوّر والشاعر لا تتركّز على النقل والمحاكاة المماثلة للرؤية البصرية، بل الدخول في العمق لنقل ما يراه البصر والبصيرة في الوقت ذاته، فالظواهر الإنسانية والواقعية والطبيعية ليست مجرّد صور متحركة أمام العين الملتَقِطَة.

وعندما أرجع ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) قوة الكلمة وفصاحتها في سياقها وأثرها في التشكيل الصوري إلى تباعد مخارج الحروف التي تُصاغ منها، أوضح فكرته مستعيناً بفن الرسم، فعنده الحروف «تجري من السمع مجرى الألوان من البصر»[2]. ممّا يدل على أنَّ النقاد العرب احتفوا بفن الرسم وقاسوا من خلاله جمال صورهم الشعرية.

لكنهم لم يقفوا عند حدود الإحساس البصري بل أشاروا إلى أنماط الإحساسات السمعية و الشميّة و اللمسيّة مما لا يتناقض مع القاعدة الأساسية للتصوير الفني الذي يربطه بالمحاكاة والذي يميّز الجانب البصري فيه على الجوانب الحسيّة الأخرى، فإذا اجتمعت هذه الحواس أو بعضها في صورة فنية حرّكت الإدراك الإنساني، وجعلت قيمة الصورة غير محصورة بتمثيل الأشياء أو محاكاتها، بل تقديمها ضمن إطارٍ جديد وعلاقات جديدة ووعي جديد.

وقد أسهم الجرجاني (ت٤٧٣هـ) في تأكيد هذه التصوّرات في نقده حين رأى أنَّ الشعر وجماله وقدرته على التأثير في النفس يعود إلى تقديم المعنوي بإطارٍ حسّي، وتشخيصه وبثّ الحياة فيه حتى كأنك تراه، فهو يرد روعة الشعر إلى براعة الشاعر في التصوير ويقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، ويرى أنَّ الفن تعبير بالصور، يقول في أسرار البلاغة: «فالاحتفال والصنعة في التصويرات

(١) الباقلاّني، أبو بكر: إعجاز القرآن. تح: عماد الدين حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص١٣٨.

(٢) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢. ص٦٤.

التي تروق السامعين وتَرُوعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتحرّكهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس النّاظر إلى التصاوير التي يشكّلُها الحذَّاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر... فكما أنَّ تلك تُعجب وتَخْلب، وتروق وتُؤْنِق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا ينكر مكانه...، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكّله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتَوَهَّم بها الجماد الصامت في صورة الحيّ الناطق»(١).

إنه يربط الشعر بالرسم والتصوير والفنون الأخرى، فيفترض أنَّ الشاعر مثل الرسّام يقدم المعنى بطريقة حسّية فيرسم مشاهد يراها المتلقي عن طريق اللغة التي تُتَرجَم صوراً في ذهنه. فالشاعر والفنان ينقلان العالم في أشكال فنية، ويعتمدان في ذلك مواد ذات صلة بالحواس ترتبط بإحساسات كل منهما، وتخاطب إحساسات المتلقي، فالفن عموماً والشعر على وجه الخصوص محاكاة تهدف إلى نقل العالم والتأثير في المتلقي وإحساساته وإثارة انفعالاته أشد الإثارة، حسب الجرجاني.

وقد كان للفلاسفة المسلمين، كابن سينا والفارابي وابن رشد، دور في عقد الصلة بين الشعر والفنون، وتوضيح العلاقة الوثيقة بينهما، وقد انطلقوا في آرائهم و مقولاتهم من فكرة المحاكاة التي تجمع بين الفنون التي أطلقها أرسطو.

يرى الفارابي (ت٣٣٩هـ) أن الشعر يشترك مع الفنون الأخرى في كونها محاكاة، وما يميّز أحدها من الآخر هو الأداة، فالشعر مثلاً يتوسل بالقول، أو اللغة الخاصة به. ويحدّد ذلك بوضوح عندما يشير إلى اتفاق كل من الشعر والرسم بكونهما يقومان على المحاكاة ولكل منهما وسيلته الخاصة، فالرسم يستخدم الأصباغ والشعر يستخدم القول.

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. تعليق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١. ص٣٤٢-٣٤٣.

ويركّز الفارابي في فكرة المحاكاة في كل من الرسم والشعر على استخدام المحاكاة بمعنى التشبيه فيرى أن التشبيه هو فعل كل من الرسم والشعر، حيث يمثل للمحاكاة في الشعر بالصورة التي تبرز علاقة الشعر بالواقع مشابهةً لا مطابقةً، ودور الشعر عنده كدور الرسم، إعادة صياغة عناصر الواقع وتشكيلها بصورة حسنة أو قبيحة بشكل يتجاوز الواقع، وبالتالي لا تكون العلاقة بين الفن والواقع مجرد تقليد إنما علاقة مشابهة أو مماثلة[١].

وحين نطرق باب ابن سينا (ت٤٢٨هـ) لاستيضاح العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى نجده يدرك هذه العلاقة بشكلٍ يبتعد فيه عمّا قاله الفارابي في فكرة المحاكاة التي تقوم عليها الفنون المختلفة على الرغم من اختلاف وسائلها وأدواتها، إلاّ أنه يضيف إلى ذلك أنّ المحاكاة في الشعر ليست في الألفاظ أو في اللغة فقط إنما في اللحن والوزن أيضاً[٢].

وهو ما أقرّه ابن رشد (ت٥٩٥هـ) الذي رأى أنَّ المحاكاة والتخييل في الشعر تكون من قِبل اللفظ والوزن[٣]، وقد أشار إلى الأساس الذي يُبنى عليه اختلاف الفنون القائمة على المحاكاة، وهو الأداة، فهناك محاكاة تظهر بالألوان أو الأشكال كما في الرسم والنحت، ومحاكاة تظهر بالأصوات كما في الموسيقى، ومحاكاة باللفظ والوزن كما في الشعر[٤].

وإذا كان البلاغيون والفلاسفة المسلمون قد أقاموا آراءهم تلك على أساس التشكيل الذي بني عليه فن الشعر والفنون الأخرى في تلك الآونة، فقد تبدّى هذا

---

(١) الفارابي، أبو نصر: إحصاء العلوم. تقديم: علي بوملحم، دار الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٦. ص٤٢.

(٢) ابن سينا، أبو علي: الشفاء، المنطق، الشعر. تح: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦. ص٣٢.

(٣) ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر. تح: محمد سليم سالم. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٧١، ص٦٠.

(٤) نفسه: ص٦١.

التشكيل من خلال عوامل متعددة أهمها: الموسيقية الظاهرة فيه والتي تحاكي أصوات الطبيعة قبل كل شيء، والنزعة الحسيّة الخارجية في تفسير الجمال، والعناية بالأساليب البيانية، إلى جانب تلوين الصور الشعرية بالمسحة الفنية التي تميّز كل عصر من العصور، إضافة إلى ذلك فقد اتفقوا مع فكرة المحاكاة الأرسطية، والاتكاء على العنصر التصويري في الشعر، وارتباطه مع الفنون الأخرى، ومسايرة معظم قيم الشعر العربي والاتفاق معها، والتي من أهمها، الحسيّة في الأداء التعبيري، فقد ارتبطت دلالة مصطلح الحسيّة عند القدماء بنظرية المعرفة التقليدية وأكّدتها، ورأت في الأشكال البلاغية أبنية تنشأ منها وتقوم عليها، وقد حكم معظم نقادنا القدماء على الشعر من خلال العناصر الحسيّة والشكلية الخارجية المأخوذة من انطباعات الواقع والموروث الثقافي(١)، الأمر الذي يوضّح مدى الارتباط بين الشعر والرسم، فالشاعر مثل الرسام الذي يقدّم المعنى بطريقة حسيّة عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، أمّا الشاعر فيقدمها عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل، وقد عرف كيف يمكن له أن يجعل الناقد يسعى وراء الكشف عن هذه الصور في الشعر، وأن يتأوّل الإحساسات التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي.

ولهذا يستخدم اسم التصوير في النقد الشعري، ويعدّ طريقة أسلوبية تهدف إلى عرض المجرّد بصورة المرئي، فضلاً عن استخدام التصوير الحسّي بالشكل العام، وهذا يبيّن أنَّ مصطلح «التصوير» قد اتُخِذَ مع مجموعة مصطلحات أخرى كالنقش والمعمار والبناء... من ضمن مجموعة المصطلحات اللغوية الخاصة بفنون أخرى كالرسم والعمارة والنحت والموسيقى... للدلالة على الشعر ومصطلحاته المتخصصة في دراسة بنياته الداخلية والخارجية ممّا يغلّب كلمة

---

(١) اليافي، نعيم: تطوّر الصّورة الفنية في الشعر الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٢١.

«الفن التشكيلي» عليها جميعاً، ويصفها بصفاته ومصطلحاته، ويجعل قيمة الشكلية المتجهة إلى العين أولاً، قيمة هي أقصى ما تطمح إليه تلك الفنون وتعمل على إرضائه لما لها من صلات بالعقل والحسّ في الوقت ذاته.

وهذا يقودنا إلى أنَّ المعيار الأساسي في الحكم على الصورة في النقد القديم كان النظر إليها نظرة جمالية، خاضعة لقيم فنيّة تشكيليّة محدّدة، يمنح الشكل فيها أهمية إلى جانب المضمون، ويقرّب الشعر من الفنون الأخرى. وبما أنَّ الذات لا تقف خارج الموضوع، ولا تتناول الأشياء بحدودها الظاهرة دون أن تتعمّق في بواطنها أو ترى ما وراءها، فإن ذلك يتم اعتماداً على الصور المرتبطة بالمكان أكثر من الزمان، حيث أنَّ الصورة هي صورة جزئية أو مركبة بلقطة واحدة، أو لقطات متعددة ليست متصلة المشاهد بالضرورة، لذلك يحاول الشاعر التركيز على تجميل نصّه من الداخل والخارج، لأن عملية التذوّق الفنّي – وهذا ما يتفق مع القانون الأساسي للإدراك – تبدأ كإدراك جمالي، ثم تنتقل إلى الأجزاء والتفاصيل لترتد بعد ذلك إلى إدراك الكل بصورة جلية واضحة[1]، ونظرية الإدراك هذه تنطبق على الفنون التشكيلية الأخرى.

والإلحاح على عنصر المكان في الصورة الشعرية في شعرنا القديم جعلها ترتبط بالفنون، وتعتمد على الألوان، فكانت تقدّم لذاتها وإثبات جمالها قبل كل شيء، إضافة إلى عناصر أخرى لها آثارها الجمالية في الفن الشعري سنكتشفها تباعاً في هذا البحث.

ولابد هنا من أن نشير إلى التحولات التي طرأت على الصورة في الشعر العباسي من خلال التجديد في الصورة الشعرية، الذي كان أحد عوامله الانفتاح على الفنون التشكيلية أكثر فأكثر، ومن ثمّ التحوّل العميق نحو الصور والأفكار التي تنتظم عوالم الشعراء الذاتية والموضوعية، حيث أُضيفت للتشكيل الفني في

---

(١) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوّق الفني). سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع٦٧، ٢٠٠١. ص٣٢-٣٣.

القصيدة الشعرية طاقات جديدة مفعمة بالعلاقات الداخلية التركيبية المعبّرة عن التفاصيل الجزئية لعقلية تركيبية مزودة بأبعاد الحضارة العباسية.

فقد أصبح الشاعر العباسي يمتلك خصوصية الصلة الانفرادية مع نصّه؛ تلك الخصوصيّة التي تعبّر عن المسافة التي تفصل بين ذاته الحقيقية وذاته الإبداعية التي يمكن أن تخضع لمؤثرات أو معطيات مختلفة، محتفلاً فيه بالبعدين التركيبي والمجازي اللازمين لبناء القصيدة بعد التأمّل والتفكير فيها، مما أعطى القصيدة تشكيلاً داخلياً مختلفاً، وفهماً متغيّراً كقول أبي تمام:

لا تَسْقِني مـــاءَ المَــلاَمِ فــإنَّني   صَبٌّ قدِ استَعْذَبْتُ ماءَ بُكـــائي(١)

فالبناء الجديد للصورة استدعى تشكيلاً داخلياً لم يعهد (ماء الملام) واستدعى بالضرورة رؤيةً نقدية وفهماً جديداً لمثل هذه الصور، والقصة التي أثارها هذا البيت غنية عن الذكر(٢).

فالقصيدة في الشعر العباسي ذات عمق دلالي، إلى جانب تطوّرها في الناحيتين الخارجية والداخلية، الأمر الذي يستدعي إعادة قراءة التراث الشعري العربي واكتشافه في ضوء معطيات جديدة.

٢ - نظريات فلسفية – نقدية غربية:

ولدت بعض الفنون مع الإنسان وتطوّرت معه، وأثارت فكره ورؤيته لنفسه وواقعه، وتنقّله من فن إلى آخر، وجمعه بين فنون عدّة نتيجة لحاجاته وحركة نفسه الممزوجة بتأثيرات الواقع الاجتماعي والنفسي والفكري والسياسي المحيط به، فالفنون كلها، بما فيها الشعر، جاءت تعبيراً عن النفس وعلاقتها بما حولها. وقد سار الشعر – كواحد من فنون الأدب الذي يمثّل شكلاً هامّاً من

---

(١) أبو تمام: الديوان. ٨٦/١.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت – صيدا، ١٩٩٠. ٤٠٠/١-٤٠١.

أشكال الفن الراقية المتميّزة – سار جنباً إلى جنب مع الفنون الأخرى وتبادل الأثر معها. وقد أثارت الفلسفة هذا الأمر ابتداءً من اليونانيين القدماء، وانتهاء بفلاسفة العصور الحديثة ونقادها، فقد أكّد أرسطو في كتابه «فن الشعر» أنَّ الفنون بأشكالها المختلفة تصوّر الحياة وما فيها وتشترك جميعها في خاصيةٍ أساسية هي «المحاكاة»، فالفنون كلها – في نظره – محاولة لتمثيل الطبيعة بتفاصيلها، ولذلك ينبغي على فني الشعر والتصوير القائمين على المحاكاة أن يستخدما مبدأ واحداً أساسياً لتكوين هذا الفن أو ذاك وبنائه، وهو الحكاية أو العقدة في القصيدة، والتصميم أو التخطيط في التصوير[(١)].

فالشعر عند أرسطو فن، وهو فن محاكاة للعالم الطبيعي والواقعي لا محاكاة لمشاعر النفس البشرية وأحوالها، والشاعر كالمصوّر أو كأي محاكٍ آخر.

وعلى هذا الأساس، من الطبيعي أن تقوم بين الفنون التي تنبثق من مبدأ واحد علاقات تتبادل من خلالها الأثر والتأثّر. وقد كانت هذه العلاقات من حيث طبيعتها ووظيفتها ووسائلها وأشكالها الجمالية باعثة آراء متباينة ومتفاوتة بين الفلاسفة والنقاد الغربيين.

وإذا عدنا إلى الأثر الذي تركه الفكر النقدي الفلسفي الغربي القديم في النقد العربي المعاصر، وجدناه قد اهتمّ اهتماماً كبيراً بالعاملين الأساسيين اللذين يؤثران في بناء الفنون التشكيلية والشعر وهما: المحاكاة، والتقديم الحسي للشكل الفني مهما كان نوعه، فقد رأى أفلاطون أنَّ الفن هبة مُنحت للإنسان من العالم الإلهي، وأنَّ مهمة الفنان لا تتوقف عند التعبير عن الصورة الجميلة بل إنه «إنسان ملهم من قوة عليا، مطّلع على الحقيقة، منبىء الناس عنها، فهو أشبه بالرسل والأنبياء»[(٢)]. وهذا

---

(١) أرسطوطاليس: كتاب فن الشعر. ص٣٠-٣١.

(٢) عن: في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر: أميرة حلمي مطر. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤. ص١٣.

الرأي يتعارض مع ما يراه السفسطائيون أنَّ الإنسان هو مصدر الفنون جميعها، ولا علاقة للقوى العليا به فهو ظاهرة إنسانية، الجمال فيها قيمة متغيّرة، حسب الإنسان/الفنان، والزمان الذي يعيش فيه، والمكان الذي ينتمي إليه[١].

لقد أدرك أفلاطون أنَّ الجمال في أي عمل فني صورة عقلية تنتمي أكثر إلى عالم المثل، وتستقل عن الشيء الذي يبدو جميلاً[٢]، وهذا يعني أنَّ ما يجعل الشيء جميلاً – في رأيه – الشكل وليس المضمون، وعليه كي تكون الصورة الشعرية جميلة لابد أن يكون شكلها العقلي المنعكس في الذهن جميلاً، وما يجعل هذا الانعكاس جميلاً في الأصل هو التشكيل الأساسي لها.

هذا يعني أنَّ أفلاطون يعتمد على المحاكاة أيضاً – كما أرسطو -؛ محاكاة العالم الحقيقي[٣]، وبالتالي القدرة على الإمساك بعناصره المميّزة وتحويلها إلى الشكل الفني المطلوب.

وإذا نظرنا إلى قضية المحاكاة المطروحة على هذا النحو وجدنا أنها ربطت بين الشعر والفنون الجميلة المختلفة في الفترة القديمة، مما يعني اعتماد هذه الفنون على الجوانب الحسيّة والموضوعية التي قرّبت الفنون من مبدأ الشكلية، فسارت بها نحو الصناعة التي وظيفتها الإمتاع، والنظر إلى الموضوع دون الالتفات إلى الذات، والاعتماد في أداء هذه الصور تصويراً ورسماً ونحتاً وشعراً على الحواس، خصوصاً حاسة البصر التي اعتُمدت كأساسٍ ثابت في نقل الصور ومحاكاتها في الفن.

وقد تتابعت الآراء الفلسفية في طبيعة الفن وعلاقة الفنون ببعضها لاحقاً فكانت لكل مرحلة أدبية فلسفتها ونقدها ورؤيتها، التي رفعت من طبيعة الشعر المكانية ليقترب من فني التصوير والرسم اللذين يعدّان من الفنون المكانية على

---

(١) عن: في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر : أميرة حلمي مطر. ص١٦.
(٢) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوّق الفني). ص٨.
(٣) زكريا، فؤاد: جمهورية أفلاطون. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص١٦٠.

اعتبار أنهما يشغلان حيّزاً من المكان، أو رفعت من طبيعته الزمانية ليقترب من فن الموسيقى وإيقاعاته التي تتعلق بالزمن وحركته، أو مزجت بين العنصرين الإيقاعي والتصويري ورأت الشعر من خلالهما معاً[(١)].

وعليه فقد ظهر في الأدب الغربي القديم ذلك الجنس الذي يستلهم القصيدة من الصور أو التماثيل المنحوتة في العصرين الإغريقي والروماني، حين حرّكت هذه الأعمال الوجدان الشعري لبعض الشعراء الذين عبّروا عن انطباعاتهم عنها في صيغ لغوية فنية متميّزة خلّدت لنا، كما الأصول، تاريخ ذلك الواقع وعلاقته بالحياة والمجتمع وعلاقة الفنون بعضها ببعض[(٢)].

وفي الوقت الذي رأت فيه الكلاسيكية لاحقاً أنَّ جمال العمل الفني قائم على النسبة والتناسب والتوازن والاعتدال، كانت الرومانتيكية ترى فيه رد فعل حسّاس ومضاد تجاه الاعتماد الصارم على العقل ولذلك أطلقت الخيال والعاطفة من قيودها[(٣)]. وكان للفلاسفة والنقاد بعد ذلك نظريات متعدّدة رصدت الحركة الفنية بمراحلها المختلفة، ويرجع هيغل الجمال في العمل الفني إلى قدرته على إظهار اتحاد الفكرة بمظهرها الحسّي في شكل ملائم، فما «يقوم به انسجام النغمات في الموسيقى، تقوم به الصورة الخاصة في العقل فيما يتصل بالشعر. ومن هنا فإن قوة الخيال الشعري تقوم في القدرة على تمثيل الموضوعات بواسطة الفكر، دون الذهاب إلى حدّ إعطائها شكلاً خارجياً فيه من الواقعية والكمال مثلما هي الحال في سائر الفنون»[(٤)].

وفي الجانب المناقض للرؤية الجمالية للفنون، وقف الروائي الروسي تولستوي موقفاً مختلفاً عمّا رأينا، فهو يرى أن معرفة الدور الذي يلعبه الفن في

---

(١) اليافي، نعيم: الشعر بين الفنون الجميلة. دار الجليل، دمشق، ط١، ١٩٨٣. ص٦٧.

(٢) مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة. ص٦-٧.

(٣) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي. ص٩.

(٤) بدوي، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيغل. دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦. ص٢٩٤.

حياة الناس والإنسانية هي المهمة وليس أي شيء آخر، وعلينا ألاّ نعتبره مصدر لذّة، وأن ننظر إليه كمصدر من مظاهر الحياة البشرية، وإحدى وسائل الاتصال بين الناس حيث يتحقق من خلاله الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني بينهم، وباعتبار أنَّ الناس يملكون المقدرة الفطرية على نقل عواطفهم للآخرين عن طريق الحركات والأنغام والخطوط والألوان والأصوات وشتى الصور اللفظية، فإن الحالات الوجدانية التي تمر بالآخرين من حولنا هي في متناول إحساساتنا(١)، ويمكن لأي نوع من أنواع الفنون أنْ يعبّر عنها، لذلك لم يصنّف الفنون ضمن مراتب أو مستويات عليا ودنيا كما فعل الآخرون بل جعلها في مستوى واحد، وكانت على هذا الأساس أداة معرفة لا متعة.

وإذا بحثنا في النقد الغربي الحديث الذي أثّر في نقدنا الحالي عن طريق ترجمته وتداول نظرياته حسب فهم المترجمين له نجد أنَّ كروتشه قد رأى أن الفنون جميعها تسعى إلى الانسجام، وهذا لا يعني أنَّ القصيدة الشعرية يمكن أن تمثّل الصورة أو العمل التشكيلي بحيث تكون مطابقة لها، أو أنَّ الصورة والعمل التشكيلي يمكن لهما أن يقوما مقام القصيدة في ترجمة المشاعر والأخيلة والمواقف النفسية والعقلية التي تنطوي عليها، إذ يصعب إيجاد تشكيل فني يطابق الموضوع الشعري مطابقة تامة، والعكس صحيح.

إلاَّ أننا لا نستطيع تمييز الفنون من بعضها حتى لو أبرزنا الفروق البنيوية التي تجعلها تعبّر عن عوالم مختلفة، فالوظيفة الرمزية واحدة في كل أنواع التعبير الفني(٢).

---

(١) إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن. ص١٨.

(٢) كروتشه، بنديتو: علم الجمال. تر: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، ١٩٦٣. ص١٤٩-١٥٠.

فالفن عند كروتشه هو «التعبير عن شعور، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسّها الفنان وبين الصورة التي يعبّر بها عن هذه العاطفة، أي بين الحدس والتعبير»[١].

لقد أعطى كروتشه للفعالية الجمالية للفن أهمية كبيرة فهي تحمل قيمة ذاتية مطلقة في قلب الحياة الفكرية بمجموعها وبكل ما لها من اتساع.

ومع أنه لم يكن أول من أعطاها هذا، إلاَّ أنه أول من جعل لها تسويغاً فلسفياً في حياة الفكر الإنساني، وانسجاماً منطقياً وأساساً يتّصل بما وراء الطبيعة، فالتسويغ يقوم على تحليل طبيعة العمل الفني، والانسجام موطّد بالصلة الجدلية التي تضم أشكال حياة الفكر المميّزة بعضها إلى بعض.

والشكل الحدسي الذي يراه كروتشه منبع وظيفة الفن الإبداعية،هو الفكر ذاته لكن في لحظته العملية التي تسبقها رؤية تحضيرية نظرية تؤسس لظهورها إلى حيّز الوجود.

وعلى هذا الأساس لا يمكننا تصنيف الفنون والأنواع الأدبية بشكل نهائي، لأن العواطف متغيّرة ومتجدّدة دائماً، والتعبيرات عنها كذلك، فالفنون متداخلة متأثّرة بعضها ببعض مع وحدة المنبع ووحدة الوظيفة.

من هنا نجد أنَّ الفلاسفة والنقاد قد اختلفوا في تصنيف الفنون ومراتبها، وتحديد أثرها وترابطها، فقد رأى الألماني شليغل «أنَّ الأدب الكلاسيكي أقرب بطبيعته إلى النحت، على حين أنَّ الأدب الحديث والرومانطيقي أقرب إلى الرسم والتصوير»[٢]، علماً أنَّ الشعر قد تأثّر بفني الرسم والتصوير أكثر من غيرهما، واستعار نقاده مصطلحات الرسم والتصوير للنقد الشعري، ونظروا إلى المشاهد

---

(١) كروتشه، بنديتو: المجمل في فلسفة الفن. تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٦٤. ص٩.

(٢) مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة. ص١٠.

الشعرية لوحاتٍ مرسومةً، فالصورة الشعرية في رأي سيسيل دي لويس: «... في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات»[١].

وينظر هربرت ريد إلى الفنون بالمنظار الجمالي لأن الفن – حسب رأيه – هو محاولة لابتكار أشكال مهمتها أن تبهج النفس والعقل وتقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، ونصل إلى ذروة الإشباع عندما نكون قادرين على تذوق العلاقات الشكلية التي تربط عناصر العمل الفني ببعضها، وتربطها بالفكرة العقلية والإدراكات الحسيّة للمتذوّق[٢].

ويقف تودروف موقفه حين يؤكّد على وحدة الفنون، حيث يرى أنَّ هناك نظرية للفنون تجمعها وتؤطّرها، فالفن عنده «محاكاة» تختلف باختلاف المواد المستعملة في الفن؛ فالأدب هو محاكاة بواسطة اللغة، كما أنَّ الرسم محاكاة بالخطوط، والتصوير محاكاة بالصور، ولكن المحاكاة هنا لا تقلّد الواقع بالضرورة، لكنها قد تقلّد أشياء وأفعالاً لا وجود لها[٣].

لذا لابد من النظر إلى الفن من خلال وظيفته الجمالية التي يؤديها عبر «الشكل» الذي حظي بقيمة فنية كبيرة عند نورثروب فراي[٤]، حيث رأى أنَّ النظرية الشكلية تسع الفنون جميعها، والعمل الفني أيّاً كان نوعه هو بناء شكلي بالدرجة الأولى، والمتذوّق للشعر – على سبيل المثال – لا يستجيب لكلمة دون أخرى، إنما يستجيب نتيجة للعلاقة القائمة بين الكلمات كلها وإلى بنيتها التشكيلية،

---

(١) دي لويس، سيسيل: الصورة الشعرية. تر: أحمد الجنابي، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢. ص٢١.

(٢) ريد، هربرت: تعريف الفن. ص٩-١٠.

(٣) تودروف، تزيفيتان: مفهوم الأدب. تر: محمد منذر عياش، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١. ص٥٠.

(٤) فراي، نورثروب: في النقد والأدب. تر: عبد الحميد شيحه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. ص٣١-٣٢.

وإلى ظلالها المحتملة، كالرسم تماماً، واستجابة المتلقي لاتكون للونٍ واحدٍ منعزلٍ عن غيره، إنما للعلاقات القائمة بين الألوان.

ونعتقد أنَّ الشكل في الشعر أكثر وضوحاً من غيره لأنه يستخدم الكلمات ويحمل دائماً مضموناً ذهنياً ينطوي على معانٍ عقلية في صور معينة يلتحم فيها الرمز بمعناه، والمتلقي لا يدرك هذا كله منفصلَ الأجزاء بل لابد أن تتمثّل أمامه بشكلٍ كلّي لتؤدي وظائفها الفكرية والجمالية والذوقية تماماً حين يرى اللوحة متكاملة التشكيل فتترك في ذهنه ونفسه انفعالات جمالية وفكرية.

أمَّا الناقد ياكبسون فقد حاول في دراساته النقدية أن يكتشف الوظيفة الجمالية التي تخص اللغة تحديداً، فأوجد ما سمّاه بالوظيفة الشعرية «وهي عنده تخص الفنون جميعاً»، وحدّد دورها في قدرتها على جذب الانتباه نحو الرسالة الفنية نفسها وليس نحو أي شيء آخر خارجها، أو أي شيء تقوم هذه الرسالة أو هذا العمل الفني بالإحالة إليه، فالرسالة الفنية تكون شعرية بالقدر الذي يتمكّن تكوينها الخاص من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي إلى أصواتها وكلماتها، وليس إلى شيء آخر يقع خارجها[1].

ويؤكّد ياكبسون على أنَّ الشعر يجب أن يشدّد على شكل الرسالة ويستخدم الأدوات الشعرية والفنية التي تستوعب الصور، وتقدّمها بإطارٍ فني قادرٍ على توصيل الرسالة والتأثير من خلالها في المتلقي.

وفي حديثه عن اللغة الشعرية نجد امبرتو إيكو ينظر إلى العمل الفني على أنه «ثمرة سيرورة نظام تترابط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات وتتجسّد في جهاز لتشكّل شيئاً واحداً معه، وتتمثّل فيه»[2]، لذلك

---

(١) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية. ص٢٨-٣٥.

(٢) إيكو، إمبرتو وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد. تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٩. ص٨٣.
[ورد اسم الناقد امبرتو إيكو على غلاف الكتاب المشار إليه (اكسو)].

لابد لأدواتنا أن ترتبط بخواص القصيدة أو اللوحة، وتندمج معها إضافة لما نتلقاه بواسطة الحواس.

إنَّ توقفنا عند بعض الآراء الغربية حول ماهية الفن عموماً وعلاقته بالشعر، لا يجعلنا قادرين على الإحاطة بكل هذه الآراء لتعدّدها وامتداد أزمنتها وتباين آراء أصحابها، لذا نتجه إلى إجمال بعضها لنصل إلى رؤية عامة حول هذه الموضوعات حيث نجدها اتفقت غالبها على أن الفنون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، خصوصاً فيما يتعلّق بالثقافة الإرجاعية التي تقوم عليها، من عناصر طبيعية وواقعية ونفسية، وأن آثارها التذوقية عند المتلقين تتباين حسب وظائفها التي تؤديها، والوظيفة الجمالية هي أكثر الوظائف التي تحاول الفنون جميعها، وأولها الشعر، تأديتها بالرغم من اختلاف النقاد في تصنيف الفنون وتقدّم بعضها على الآخر في الرتبة تأثيراً وإمتاعاً وإقناعاً.

لكننا نلاحظ أنهم، وفي إطار مناقشتهم للقضايا الجمالية، لم يدرسوها في منطلقاتها النظرية عند فنٍ معين من الفنون بل انطلقوا في دراستها بشكلٍ عام، أي نظرية تتسع للفنون كلها، وتعترف بالتالي بأساسٍ واحدٍ لها، ومنطلق فكري منسجم لها جميعاً، ومن ثمَّ تنفرد الدراسات الجمالية في تقييم كلِّ فنٍ منها على حدة، والنظر إلى العلاقات التشكيلية بين العناصر التي تبتدع كل فنٍ من خلالها لتقييمها فنياً.

أمّا فيما يخص قضية الشكل والمضمون ورؤية العمل الفني من خلالهما معاً، أو من خلال أحدهما، فإننا نقول إن الإحساس الجمالي في أي عمل فني لوحة أو قصيدة شعرية أو قطعة موسيقية، لا يتعلّق بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه، لكنه يتعلّق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى، والتأثير الشامل لها والإحساس المتميّز بالحياة، والقدرة على الربط بين الأفكار والصور والعواطف، بذلك يؤدي العمل الفني وظائفه الإفهامية والإدراكية والجمالية والشعرية في وقتٍ واحد بمستوى شكلي متميّز وبمضمون إبداعي خلاّق.

ثالثاً- ملامح الفن التشكيلي في الشعر العربي القديم:

إن القصيدة الشعرية، بوصفها الفن اللغوي الجمالي الأول، تستطيع بوسائلها اللغوية والإيقاعية أن تنقل للمتلقي ما تمثّله الصور الواقعية بصفاتها العيانية، أو التجريدية إلى شكلٍ فنيٍّ مميّز، هو فن القول «الشعر»، حيث نرى النص لوحة مرسومة بالكلمات بتقانات إيقاعية، وبديعية، وبيانية، حيث تمثّل هذه الأدوات اللون، والحجر، والخطوط وغيرها من الوسائل والتقانات المختلفة التي تلزم الفنون التشكيلية المتنوعة الأخرى.

ومن خلال دراسة بنى الصور الشعرية في القصائد يمكننا الكشف عن دلالات الكلمات، وتحليل مكونات الصور، والعلاقات اللغوية والإيقاعية المتشكّلة بينها، لإعطاء لمحة عن التداخل بين الفن التشكيلي والشعر في العصر العباسي، والملامح التي تأثّر الشعر بها ليغدو فنّاً تشكيليّاً ينتمي إلى جملة الفنون الجميلة المعبّرة عن الإنسان، بعلاقاته مع ذاته ومحيطه.

لقد اهتمّ العرب بالفنون منذ القدم، وتفاوت هذا الاهتمام بين مرحلة وأخرى، وعصر وآخر، نتيجة عوامل متعدّدة، دينية، وسياسية، وفكرية، واجتماعية، وإن كان توجّه العرب نحو الفنون الجميلة ليس واسعاً منذ الجاهلية، بسبب طبيعة الحياة الصحراوية القاسية التي عاشوها في الجزيرة العربية حيث كان للفنون الجميلة حيّز هام في حياتهم وكانت تعرف عندهم بالآداب السامية الرفيعة وهي: الشعر، والموسيقى، والتصوير، والغناء... فالجاهليون –كما هو معروف –كانوا يهتمون بالتماثيل لما كانت تشكّله في عقائدهم الدينية من مكانة(١).

لكنّ اهتمامهم بها لم يكن تعبيراً عن حالة وجدانية فنية بقدر ما كان تعبيراً عن حاجة فكرية عقائدية تعكس الحالة الاجتماعية والثقافية لتلك الفئة(٢)، وقد أمكن

---

(١) تيمور باشا، أحمد: التصوير عند العرب. تعليق: زكي محمد حسن، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٤٢. ص٢.

(٢) نفسه ص١٢-١٤.

العثور على أشكال فنية متنوعة في اليمن وجنوب الجزيرة العربية تدلّ على اهتمام العرب بالفنون عموماً، التصوير والعمارة والشعر على وجه الخصوص ما يعني أن الفنون أوجدت لنفسها أثراً في التاريخ العربي قبيل الإسلام(١).

وامتدّ هذا الاهتمام إلى أن جاء الإسلام الذي وجّه الفنون توجيهاً يتلاءم مع العقيدة الجديدة، خصوصاً فيما يتعلّق بتصوير الكائنات الحية(٢). مع ذلك كان للعرب في مرحلة لاحقة اهتمامٌ بالغٌ ببعض الفنون فقد كان لعبيد الله بن طاهر كتاب في النغم وعلل الأغاني سمّاه «الآداب الرفيعة» قال فيه صاحب الأغاني إنه: «كتاب مشهور جليل الفائدة دالٌّ على فضل مؤلفه»(٣).

وكان المسلمون بدؤوا منذ القرن الأول الهجري بصناعة صور الأشخاص والمناظر وأشكال البلدان والحيوان على صفحات الكتب وفوق جدران البيوت والقصور وفي نقش النقود وتزويق الأواني وزركشة الأثاث(٤)، ورغم بساطة ما قدّموا إلاّ أننا نستطيع أن نتبين الأثر الذي تركته هذه الفنون في نفوسٍ تملّكها الإحساس وأطلق البيان لسانها، الأمر الذي يؤكّد الميل الداخلي تجاه الفن ليكون وسيلةً معبّرةً عن النفس والفكر والعواطف، قدّموه من خلال تشكيلات متنوّعة كان أبرزها التشكيلات اللغوية الشعرية التي كانت تقوم على تقانات بلاغية وبديعية وإيقاعية متأثّرة بالمرحلة المحيطة.

---

(١) تيمور باشا، أحمد: التصوير عند العرب. ص٣، ٥٠، ١١٨. وبهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. سلسلة عالم المعرفة، ع١٤، ١٩٧٩، الكويت. ص٢٨-٢٩.

(٢) القشيري، مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم. تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار عالم الكتب، الرياض، ط١، ١٩٩٦. ص١٦٦٤-١٦٧٢. وابن هشام: السيرة النبوية. تح: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار إحياء التراث، بيروت. ص٤١٣.

(٣) الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني. تح: إبراهيم الإبياري، دار الكتب، مصر، ١٩٦٩. ٣١٦١/٩.

(٤) النويري، شهاب الدين: نهاية الأرب في فنون الأدب. دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٥. ١٦/١٥٠-١٥١.

وطبيعي ألاّ تعرف الصورة في الشعر العربي القديم مقاييس محدّدة في ذهن الشاعر حين رسمها، مما يتعلّق ببنائها تحت تأثير الفنون التشكيلية، مع أننا يمكن أن نلمح بعض هذه الصور الفنية المتطوّرة في الشعر القديم التي بنيت بناءً فنياً متأثّراً بهذه الفنون وتقاناتها.

١ - ملامح الفن التشكيلي في الشعر الجاهلي:

لم يكن الشعراء العباسيون قادرين على تكوين فن متجدّد متطوّر، ولونٍ شعري يخرج عن الإطار التقليدي المحافظ، وإضافته إلى داخل الجمالية الشعرية عند العرب إلاّ من خلال بذور شعرية، وقواعد فنية سابقة تولّدت عنها سمات فنية جديدة وألوان شعرية مستحدثة.

فإذا عدنا إلى تشبيهات الجاهليين وأبنية صورهم الفنية، وجدنا أنهم كثيراً ما كانوا يستخدمون مفردات «الدمى والتماثيل» في تصوير جمال أجساد النساء[١] مسترفدين ذلك من منحوتات الآلهة وقدسية جمالها، معبرين عن جمالهن أو نصاعتهن أو نعومتهن أو جسامتهن من خلال تشبيههن بتلك الدمى التي كانت غالباً ما تصنع من المرمر أو العاج، وتنحت مؤزّرة مكشوفة البطن.

يقول الأعشى:

كَدُمْيَـــةٍ صُـــوِّرَ مِحْرابُهـــا　　　بمُـــذْهَبٍ فـــي مَرْمَـــرٍ مَـــائرِ[٢]

أمّا النابغة فيقول:

أو دُمْيَـــةٍ فـــي مَرْمَـــرٍ مَرْفُوعَـــةٍ　　　بُنِيَـــتْ بِـــآجُرٍّ يُـــشادُ بِقَرْمَـــدِ[٣]

---

(١) نصرت، عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢. ص٣٨.

(٢) الأعشى: الديوان. تح: محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٤. ص١٥١.

(٣) الذبياني، النابغة: الديوان. تح: شكري فيصل، دار الفكر، دمشق. ص٣٣.

ويقول الأعشى أيضاً:

وَشَـــغَامِيمَ جِـــسَامٍ بُـــدَّنٍ   نَاعِمــاتٍ مِــنْ هَــوَانٍ لــم تُلَــحْ
كالتَّماثِيـــلِ عَلَيْهـــا حُلَـــلٌ   ما يُــوارِيْنَ بُطُــوْنَ المُكْتَــشَحْ[1]

هي صور تصف تلك المنحوتات وجمالها، ثمَّ تُتَّخذ كوسائل لتصوير جمال النساء فقد أثّر جمال هذا الفن في تكوين الصور الشعرية حين حاول الشاعر الجاهلي استخدام أدواته الفنية الخاصة، وأظهر ذوقه الرفيع من خلال تصوير المنحوتات الفنية صامتة كانت أم حيّة، لكن جمال الحيّة منها يشبه جمال تلك التماثيل في إزارها الذي يزينها دون أن يستر منها الخصور والبطون.

وإن كان العرب آنذاك قد تأثّروا بالآلهة والتماثيل المحيطة بهم المعبّرة عن حالتهم العقيدية، فقد تأثّروا بالطبيعة أيضاً في رسم صورهم، وإن كانوا قد استمدوا صورهم من البيئة الصحراوية «التي تعتبر قليلة العناصر مقارنة بغيرها»، إلاّ أننا لا نستطيع أن ننكر الجمالية الخاصة بهذه البيئة من ناحية، وأثر ما كان يحيط بها من ناحية ثانية. فقد تميّزت الجزيرة العربية إلى جانب صحاراها وجبالها بشريط من السهول الساحلية الضيّقة يلفّها من أطرافها ويزينها[2]، فهي لم تكن مجرد صحارى متواصلة مرعبة بجفافها وقسوتها كما يخيّل لنا إنّما مثّلت حالة جمالية طبيعية خاصة من حيث تكوينها الجغرافي والبيئي. لذلك لم تكن الفنون بأنواعها بعيدة عنهم كل البعد، فإلى جانب الشعر والاهتمام العظيم به، اهتمّ الجاهليون ببعض أنواع الفنون، خاصة ما له علاقة بعباداتهم وعقائدهم، فقد اهتمّوا ببناء الكعبة، وزيّنوا سقفها وجدرانها، «وجعلوا في دعائمها صور الأنبياء وصور

---

(١) الأعشى: الديوان ص٩٢.

(٢) فيصل، شكري: المجتمعات الإسلامية في القرن الأول. مطابع دار الكتاب العربي، مصر، ط١، ١٩٥٢. ص١-٢.

الشجر وصور الملائكة، فكان فيها صورة إبراهيم خليل الله شيخ يستقسم بالأزلام، وصورة عيسى ابن مريم وأمه، وصورة الملائكة عليهم السلام أجمعين»[1].

بيد أنَّ اهتمامهم بالفن لم يكن ظاهرة بادية للعيان لأسبابٍ طغت على عصور ما قبل الإسلام، أولها الترحال والتنقّل الدائمين لغالبية القبائل العربية، وثانيها أنَّ الشعر حلّ محل كثيرٍ من الفنون وقام مقامها، لذلك نجد الجاهلي قد استخدم القصيدة الشعرية أداةً فنيةً تعوّضه عن الفنون الأخرى، فبدأ الرسم بالكلمات، وكانت الصور الشعرية الحسيّة بداية التقاءٍ ضمني مع فن التصوير عندما دخلت في أبنية تشبيهية حسيّة، ثم في أبنية استعارية مفعمة بالحركة والألوان والموسيقى بفعل الكلمات، حيث التقط الشاعر/الفنان صوراً حسيّة من البيئة المحيطة، وأعمل مخيلته فيها، فأفرزت المكانية التي ينتمي إليها فنا الرسم والنحت، صوراً للديار والأطلال عند الجاهلي:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْـبٍ وَمَنْـزِلِ   بِسَقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولُ فَحَوْمَـلِ[2]

فهو يذكر أطلال محبوبته قبل أي شيء:

لِخَوْلَـةَ أَطْـلالٌ بِبُرْقَـةِ ثَهْمَـدِ   تَلُوحُ كَباقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَـدِ[3]

ويمكن أن ندرج تحت عنوان علاقة الشعر الجاهلي بالمكان وتقدّمه من خلال ذلك على الفنون الأخرى، ما رآه الباحثون من أنه يعود إلى طبيعة الحياة

---

(١) تيمور باشا، أحمد: التصوير عند العرب ص١١٩، وابن هشام: السيرة النبوية ص٤١٣، والبخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري. ضبط: مصطفى البغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، ط٢، ١٩٩٣. ١١٣٦/٢. والعسقلاني، ابن حجر: فتح الباري. شرح صحيح البخاري. تح: عبد العزيز بن باز ومحمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٩. ٤٧٧/٦.

(٢) امرؤ القيس: الديوان. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر. ص١٥.

(٣) ابن العبد، طرفة: الديوان. تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥. ص٦.

كما كان العربي يحياها، فعاطفة المكان لم تكن قوية في نفسه، لأنه دائب الحركة والتّنقّل. والحركة تعني الانتقال بالزمان، وعليه فالشعور بالزمن أقوى في وجدان الإنسان العربي من الشعور بالمكان، حتى عندما يتطرق إلى ذكر المكان فإنه يذكر مرحلة زمنية مرّت عليه، فالشاعر يرسم أشكال المكان من خلال إحساسه بها، والمكان في نظرهم محدود ضيّق لأنه متغيّر، أمّا الزمان فهو مطلق لأنه هو الحقيقة الثابتة، لذلك يقول النابغة معتذراً من النعمان:

فإنَّكَ كاللَّيْـلِ الـذي هـو مُـدْرِكي وإنْ خِلْتَ أنَّ المُنتَأَى عَنْكَ واسِـعُ[1]

وبما أنَّ الشعر هو أصواتٌ تشغل حيّزاً من الزمن فإنَّه الفن الأقدر على مسايرة حالة اللا استقرار التي كان يعيشها العرب ولم يكن لهم حاجة في الفنون التشكيلية الأخرى التي ترتبط بالمكان، من هنا تجلّت فكرة الزمن والمطلق في الفنون التشكيلية الإسلامية التي ظهرت وازدهرت بعد ذلك.

ولم يقف اعتماد الشاعر الجاهلي في تشكيلاته الشعرية على تصوير الأمكنة وعلاقته بها فحسب، إنّما رسم موضوعات أخرى تعزّز الإحساس الفني التشكيلي، وتقوّي ملامحه لديه، فرسم من المرأة المعشوقة نموذجاً أعلى لجمال المرأة حسب مقاييس ذلك العصر، وكانت صورة فنية ذات تشكيل مكرّر، وكأنّ عيناً واحدة هي التي أبصرت هذا الجمال مما يدل على وجود حسٍّ جمالي جمعي لدى هذه الفئة، كقول امرىء القيس:

إذا قُلْتُ هَـاتي نَـوِّلِيني تَمَايَلَـتْ عَلَيَّ هَضِيمَ الكَشْحِ رِيَّـا المُخَلْخَـلِ

مُهَفْهَفَةٌ بَيْـضَاءُ غَيْـرُ مُفَاضَـةٍ تَرائِبُهـا مَـصْقُولَةٌ كالـسَّجَنْجَلِ

وجِيْدٍ كجِيْدِ الرئْمِ لـيسَ بفـاحِشٍ إذا هـيَ نَـصَّتْهُ ولا بِمُعَطَّـلِ

وفِرْعٍ يُغَشِّي المتْنَ أَسْـوَدَ فَـاحِمٍ أثيْـثٍ كقِنْـوِ النَّخْلَـةِ المُتَعَثْكِـلِ

---

(١) الذبياني، النابغة: الديوان ص٥٢.

**تُضِيءُ الظَّــلامَ بالعِــشَاءِ كأنَّهـــا		مَنَارَةُ مُمْــسَى راهِــبٍ مُتَبَتِّــلِ**[١]

بالإضافة إلى هذه المقاييس الجمالية كلها، فقد رأى الجاهليون المرأة وجمالها كما يرون الشمس[٢] والغزالة والمهاة[٣]...، وكلها تصاوير لربّاتٍ عبدها الجاهليون ومنحت المرأة شيئاً من القداسة[٤]، وتظهر درجة الإبداع في رؤيتها بعيون الشاعر الذي يمتلك الحسّ الذوقي والفني في الوقت ذاته.

وكما للنحت والرسم أثر في تشكيل هذه الصور، فقد احتكر اللونان الأبيض والأسود صور الكلمة الشعرية الجاهلية، حيث اهتمّت المخيلة بهما، وندر أن اعتنت أو أشارت إلى غيرهما من الألوان. ولعل الإحساس بجماليات الأبيض والأسود إحساسٌ ضمني بالنتيجة الجمالية للثنائيات الضديّة، وإيحاءاتها التعبيرية، ولكنه في الوقت ذاته تصوير واقعي حسّي مباشر يعكس حجم ذوق تلك الفترة. فنجد الجاهلي معجباً بالمرأة التي تشبه الظبي الأحوى الذي له خطتان من سواد وبياض. يقول طرفة:

**وفي الحيِّ أحوى يَنْفُضُ المَرْدَ شادِنٌ		مُظاهِرُ سِــمْطَيْ لؤلــؤٍ وزَبَرْجَــدِ**[٥]

ومن أبرز اللوحات التشكيلية الشعرية الجاهلية، لوحات تصوير الحيوان الذي ارتبط وجوده بوجودهم، مثلهم في ذلك مثل شعراء الحضارات الإنسانية الذين عبّروا عنه في المعركة والحياة والأسطورة والدين، وأظهروه في الشعر

---

(١) امرؤ القيس: الديوان. ص١٥-١٦-١٧.

(٢) الذبياني، النابغة: الديوان. ص٣٤، ٢٣٤.

وابن الخطيم، قيس: الديوان. تح: ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٦٢. ص١٧.

(٣) ابن العبد، طرفة: الديوان. ص٥٢ والذبياني، النابغة: الديوان. ص٩٣.وامرؤ القيس: الديوان. ص١١٠.

(٤) نصرت، عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. ص١١٢-١١٣.

(٥) ابن العبد، طرفة: الديوان ص٨.

والتصوير والنحت كما لم يظهر في الواقع، فهذا جواد امرئ القيس في حركته الدائبة في إقباله وإدباره يجعل الصورة الشعرية تضج بالحركة والصوت، قبل أن يصوّر «جريكو» جواده في لوحته «الجندي القناص على الحصان»(١):

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَعــاً ‏ ‏ ‏ ‏ كَجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ(٢)

فاللوحة نقل تعبيري عن حالة وجدانية كانت في الأصل حقيقة موضوعية خارجية، إلى أن تمثّلها الشاعر فأصبحت في مخيلته صورة ذهنية ولجأ إلى اللغة ليصوّر مشهده الموضوعي بحقائق ذاتية ليخلق واقعاً فنياً جديداً من خلال اللفظ، مع بقاء حالة الشكل المألوف للقصيدة الشعرية كما هو، بغاياته الموسيقية والإيقاعية، ومضموناته الفنية، حيث يقيد الشاعر حركة حصانه ليغدو ذاهباً وآيباً في آن، ويجعل الأجواء الإيحائية فيها شديدة الزخم.

والدلالات المعنوية منبعثة من تزاوج الألفاظ والحروف في الصوت والدلالة، ويظهر الزخم في اللوحة الشعرية من المشاهد التصويرية والحركية فيها، فالشطر الأول يمثل لوحةً بحدّ ذاته، كما يمثل الشطر الثاني لوحة أخرى ويحتاج الرسم والتصوير إلى عملين فنيين أو أكثر لأدائهما.

يظهر لنا من خلال ما سبق أنَّ العقل الجاهلي كان لصيقاً بالمادة والمحسوسات ولم يتعمّق بالافتراضات النفسية التي تقبع وراء الظواهر المادية(٣)، فاقتصر بالغالب على نقل الأشياء كما هي، لكنه عمد إلى التأويل، وكانت تشكيلاته البنائية تعتمد على التشبيه ذي الطرفين الماديين بالدرجة الأولى، ولذلك كانت التعابير منقولة عن الواقع الصوري، الأمر الذي يحيلنا إلى نظرية المحاكاة الأرسطية في الفن والتطابق بينها وبين صور الشعر الجاهلي والتشكيلات البنائية

---

(١) Bronstein, Leo : EL Greco Harry N. Abrams . Inc. , New York. P . 62 - 65. EL Greco is one of the most fascinating figures in the history of art. This painting was painted in (1597-1599).

(٢) امرؤ القيس: الديوان. ص١٩.

(٣) حاوي، إيليا: فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب. دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧. ص١٥.

فيه. وهي، عموماً، صور متناسخة يكاد لا يختلف أسلوب التصوير والتشكيل فيها من شاعر إلى آخر.

إنها صورة تعتمد مشهدين في عين الناظر يشابه أحدهما الآخر، وهمّ الشاعر أن يعثر على هذا التشابه الذي يقوم على المقابلة واكتشاف الشبه بين شيء وآخر. فهم يصفون الخمرة – على سبيل المثال – بالأوصاف والتشبيهات ذاتها فتكون لوحاتهم متناسخة مكرورة. كقول الأعشى:

وكَأْسٍ كعَيْنِ الدِّيْكِ بَــاكَرْتُ حَــدّها بِغِرَّتِهَا إذْ غَــابَ عنِّــي بُغَاتُهــا[١]

ويكرّر أبو ذؤيب التشبيه ذاته فيقول:

ومــا إنْ فَــضْلَةٌ مِــنْ أَذْرِعــاتٍ كَعَيْنِ الدِّيْكِ، أحْصَنَها الــصَّرُوحُ[٢]

أمّا عنترة فيعطيها تشبيهاً آخر، لكنه لا يخرج عن الحالة الأولية للتكوين الشعري فيقول:

ولقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدَامَةِ بَعْــدَ مَــا رَكَدَ الهَــوَاجِرُ بالمَــشوفِ المُعْلَــمِ

بزجاجَــةٍ صَــفْرَاءَ، ذاتِ أسِــرَّةٍ قُرِنَت بأَزْهَرَ في الــشِّمالِ مُفَــدَّمِ[٣]

ويكرره علقمة الفحل فيقول:

كأنَّ إبرِيقَهم ظبــيٌ علــى شَــرفٍ مُفَــدَّمٍ بِــسبَا الكَتَّــانِ مَلْثُــومُ[٤]

جاءت الصور السابقة خاطفة سريعة في تشبيهاتها، تعتمد على أطراف أساسية مستنسخة من صور سابقة، وقد استطاع كل شاعرٍ أن يضيف إليها شيئاً من ذاته في تنظيم مفرداتها بأسلوبه الخاص، فجاءت دلالات الألفاظ دقيقة إلى حدّ

---

(١) الأعشى: الديوان. ص٧٦.

(٢) الهذلي، أبو ذؤيب: الديوان. تح: سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٨. ص٧٢.

(٣) عنترة: الديوان. تح: محمد سعيد مولوي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٤. ص٢٠٥.

(٤) الفحل، علقمة: الديوان. تح: لطفي الصقّال ودريّة الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، ط١، ١٩٦٩. ص٧٠.

كبير، فالشاعر الجاهلي مثل المصوّر الكلاسيكي الذي يولي الشكل اهتماماً بالغاً، فيحدّد جوانبه، ويجعله متناسقاً مؤتلفاً متجانساً في التركيب، مطابقاً للفكرة، حيث تظهر الجمالية الشعرية في أحسن حالاتها عندما يطابق الشكل المعنى[1]، فعندما يقول الأعشى:

وشَمُولٍ تَحْسَبُ العينُ، إذا صُفِّقَت، وُرْدَتَها نورَ الذُّبَح[2]

يجعل صورته متكاملة بين لوحتين أو مشهدين يشابه أحدهما الآخر تمام التشابه، والفكرة تطابق المعنى تمام المطابقة، وكأنَّ همَّ الشاعر أن يعثر على معادلةٍ أو صنوٍ للظاهرة التي يلمُّ بها.

من هنا، يمكننا أن نلمح ظاهرة التأثّر بالفنون التشكيلية في الشعر الجاهلي في بناء الصور الشعرية التي تؤلف العمل الشعري برمته، خصوصاً ما له علاقة بالأسلوب الكلاسيكي في تشكيل هذه الصور وتكوين جماليتها الخاصة، من حيث الحفاظ على الشكل العمودي التقليدي للقصيدة، والانطلاق في تكوين لوحاتها الشعرية من مبدأ المحاكاة الحسيّة، وإقامة التصوير فيها على طرفين واضحين بعيداً عن التعقيد، مع المحافظة على الجزالة اللفظية ومتانة التركيب وقوته، دون أن ننسى أنَّ «الإلزام الشفوي التطريبي قد حجّم تلك الصور»[3]، وباتت الغايات الموسيقية والإيقاعية تطغى على المضمونات الفنية في بعض الحالات.

٢ - ملامح الفن التشكيلي في الشعر الإسلامي:

تغيّرت حالة المجتمع العربي بظهور الإسلام عمّا كانت عليه في الجاهلية، وتأثّر المجتمع بالفكر الجديد الذي حكمه، وبالمعايير الأخلاقية والاجتماعية والدينية التي أوجبها الإسلام.

---

(١) اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي. ص١٠٠.

(٢) الأعشى: الديوان. ص٥٨.

(٣) التلاوي، محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص٥٨.

وقد تأثّرت الفنون كغيرها من عناصر تكوين المجتمع بهذه التغيرات، فكان أن اتجه الشعر لديهم اتجاهاً يخدم المنظومة الجديدة ويسير في ظلالها، حيث بات الأدب والشعر صورة من صور التعبير عن الإسلام، وأداة من أدواته في توصيل الرسالة والدعوة والإيمان بها. ولذلك ترك الإسلام أثره وبصمته على الحياة الفنية التي تترجم الحياة الواقعية والنفسية للناس، وتمثّل أعمق نوازعها، وتعبّر عن مساربها الروحية. لكن بالقدر الذي كان فيه الأدب أداة في يد الدعوة مسخّرة لغاياتها، كان احتفاظه بقيمه الأصيلة الخاصة من حيث الشكل والإطار العام، ففي هذا الإطار تتسكب الأفكار وتطرح بأساليب فنية إبداعية متميّزة، خصوصاً بعد ظهور القرآن الكريم وإعجازه المعنوي والفني الذي لا يضاهيه إعجاز، وتنوّع أساليب القول في أحاديث الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وامتلاكه لنواصي الأدب والبيان.

والشعر خصوصاً هو اللون الذي تقبّله العرب منذ جاهليتهم أداة فنية، وارتضاه المسلمون بعد ذلك، أما ألوان الفن الأخرى فقد كانت مهملة إلى حدٍّ كبير، ولذلك انطلقت الطاقات الفنية المختزنة في النفوس، وتجسّدت من خلال ذلك الفن القولي الجميل، المعبّر عن الذات وعلائقها.

لقد كان للشعر في صدر الإسلام مهمة وغاية يجب أن تنطوي عليها صوره الشعرية، ولم يكن مجرّد متنفس فنّي بعيد عن كل غاية أو هدف. ذلك لما عرف له من أثر في نفوس العرب، وسيطرةٍ على وعيهم السياسي والاجتماعي وإدراكهم العام لحقيقة التاريخ الراهن، فكان لابد من الاستفادة منه في نشر الدعوة وتعاليمها وردّ ما كانت تُتهم به من قبل المشركين، من ذلك ما ورد في خبر إسلام كعب بن زهير بأن رسول الله لا يقتل من جاءه تائباً[1]، فبعد أن أمّنه على حياته أنشده كعب قصيدته المشهورة التي يمدح فيها رسول الله وأولها:

---

(١) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ص٧٩-٨٠.

بانَتْ سُعَادُ فَقلبي اليومَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إثرها لم يُجْزَ مَكبُولُ

نُبِّئْتُ أنَّ رسولَ اللهِ أوْعَدَني والعفوُ عِنْدَ رَسولِ اللهِ مَأْمُولُ[1]

ويورد ابن رشيق أيضاً[2] في فضل الشعر خبر اعتذار حسان بن ثابت من قوله في الإفك بقوله لعائشة رضي الله عنها أبياتٍ مدحها بها:

حَصَانٌ رَزَانٌ ما تُزَنُّ بِرِيْبَةٍ وتُصْبِحُ غَرْثَى مِنْ لُحُومِ الغوافِلِ[3]

لقد تعامل الشعر بشكلٍ فاعل مع الظروف التي أحاطت بالدعوة وأصحابها، وتمَّ التعبير من خلاله عن كل ما يختلج في النفوس من أفكار ومثل ومشاعر.

لقد كان الشعر عند المسلمين في أوزانه وقوافيه وموسيقاه ومعانيه وإيحاءاته تمثيلاً حيّاً لكل قواهم الفنية، وتعبيراً مشرقاً عنها، إلاَّ أننا يمكن أن نلاحظ التحوّل فيه عن موضوعات الشعر الجاهلي وأغراضه بما يتناسب مع التوجهات الدينية الإسلامية، حيث كان هناك صراع واضح بين القيم الإسلامية، والقيم الجاهلية، أي بين صورة الحق وصورة الباطل، فحاول بعضهم نقل صورة ظالمة مشوّهة عن الإسلام، وردّ عليهم آخرون مدافعين عنه وعن رسوله الكريم، كما فقدت الصور الشعرية في القصائد الإسلامية شيئاً من جمالها الفني، وانصرفت في أساليبها نحو تقليد أساليب القرآن الكريم الفنية في التعبير والتصوير[4].

وبذلك ظهر لون فني جديد تأثّر بالقرآن وأفكاره وتطبّع به كأشعار حسان بن ثابت «شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم» وقد أورد الأصبهاني كثيراً من

---

(١) ابن زهير، كعب: الديوان. قرأه: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٥. ص٨٤.

(٢) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ص٨١.

(٣) ابن ثابت، حسان: الديوان. تح: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤. ٢٩٢/١.

(٤) فيصل، شكري: المجتمعات الإسلامية في القرن الأول. ص٣٢٢-٣٢٣.

أخباره في ذلك[١]، وهو من الشعراء الذين ساعدتهم ذائقتهم الفنية القديمة، وتمكّنهم من امتلاك ناصية الشعر أن يتحوّلوا به إلى الفكر الجديد. فقد نقل الأصبهاني عن ثلّةٍ من الرواة أنَّ الزبير بن العوّام مرّ بمجلسٍ من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم وحسان ابن ثابت ينشدهم من شعره لكنهم لا يحسنون الاستماع إليه، فقال لهم الزبير: «ما لي أراكم غير آذنين لما تسمعون من شعر ابن الفريعة! فلقد كان يَعْرِض لرسول الله صلى الله عليه وسلم فيحسن استماعه ويجزل عليه ثوابه ولا يشتغل عنه بشيء»[٢]، فأنشدهم حسان شعراً يمدح فيه الزبير مستثمراً مفردةً وردت في القرآن الكريم، قال:

أقامَ علــى عَهْـدِ النبــيِّ وهَدْيِــهِ   حَوَارِيُّــهُ والقَــولُ بالفِعْـلِ يُعْــدَلُ

أقـــامَ علـــى مِنْهَاجِــهِ وطرِيقِــهِ   يُوالي وليَّ الحقِّ والحقَّ أعْـدَلُ[٣]

وهذه المفردة هي «الحواري» التي وردت في القرآن مرات عدّة، وتعني الخاصة من الأصحاب والمناصرين: آل عمران: ٥٢، المائدة: ١١٢، الصف ١٤.

ولا يخفى ما في شعره من معانٍ تلوّنت بلون الدعوة الإسلامية حيث نجد: «هديه –يعدل، منهاجه، طريقه، الحق، أعدل».

مع ذلك لا يمكننا أن ندّعي أن التشبيهات والصور التي استخدمها الشعراء الإسلاميون قد خرجت عن التقاليد الموروثة عن الجاهلية من حيث شكل القصيدة ابتداءً بالوقوف على الأطلال والغزل والنسيب، وانتقالاً إلى موضوع القصيدة الأصلي، لكن المضمون وألفاظه المستخدمة في تكوين الصور الشعرية استنبطت من العوالم الفكرية الإسلامية الجديدة، وميّزت صورها عن صور الجاهلية.

---

(١) الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني ١٣٤٨/٤-١٣٥٣.

(٢) نفسه. ١٣٥٨/٤.

(٣) ابن ثابت، حسان: الديوان. ٤٣٣/١.

لقد أخذ الشعر في هذه المرحلة قيمته الفنية التأثيرية من خلال الأفكار التي عبّر عنها، والأساليب التي استخدمها، كما أشاد به النبي الكريم صلى الله عليه وسلم حين قال: «إنَّ من البيان لسحراً»[1]، فقد «قرن البيان بالسحر فصاحة منه صلى الله عليه وسلم لأنّ السحر يخيّل للإنسان ما لم يكن للطافته، وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصوَّر فيه الحقّ بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لدقّة معناه، ولطف موقعه»[2]، وقد أدرك صلى الله عليه وسلم الصلة العميقة التي كانت تربط بين العرب المسلمين بهذا الفن. وكان الإسلام حريصاً أن يستخدم الشعر في نطاق غاياته، ولذلك حافظ على بعض أغراض الشعر الجاهلي التي تتلاءم معه، وحطّ من شأن أغراض أخرى تتعارض مع قيمه، وساقه إلى أغراض جديدة تخدم تعاليمه.

وقد تمّ اجتذاب الناس ومشاعرهم الفنية نحو أساليب القرآن الكريم والحديث النبوي دون الشعر وأساليبه، لأن الحياة الإسلامية خالفت الجاهلية مخالفة كبيرة وقد صوّرها الشعر وتحدّث عن ألوانها وأجوائها وظلالها، وهي تناقض الحياة الإسلامية في كثير من قيمها، ولمّا ارتجّت الحياة القديمة في عقيدتها ومواجهتها مع الإسلام، اهتزت معها صورها التعبيرية، وفقدت كثيراً من قيمها الفنية، حيث بدأ الناس ينشدون في أساليبهم التعبيرية أساليب القرآن، ولم يعد الشعر وحده متصدّراً فنون القول ومستأثراً بها، بل ظهرت أساليب فنية بيانية، خالفت ما عرفوه، وفتحت لهم آفاقاً جديدة من التصوير والتعبير، كأساليب الحديث النبوي الشريف، والخطابة الإسلامية.

وإذا نظرنا إلى أشعار هذه الفترة نجد التصوير فيها قد تجلّى في شعر الفتوح الذي أشاد الشعراء من خلاله ببطولات الفاتحين وقوة إيمانهم وشجاعتهم في

---

(١) البخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري. ١٨٥٠/٣. والعسقلاني، ابن حجر: فتح الباري شرح صحيح البخاري. ٢٩٠/١٠.

(٢) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ص٨٤-٨٥.

المعارك لترك أثرٍ نفسي ومعنوي إيجابي في نفوسهم من جهة، وسلبي في نفوس أعدائهم من جهة ثانية.

وبدأت الصور الشعرية فيه تأخذ طابعاً إسلامياً، وتتبدّى بشكلها الأولي الذي يصوّر قوة المسلمين وعزّتهم وجرأتهم في مواجهة أعدائهم، فهذا حسان بن ثابت يصوّر ذلك فيقول:

يُبَــــارِيْنَ الأَسِــــنَّةَ مُــــصْغِيات ٍ عَلــى أَكْتَافِهَــا الأَسَــلُ الظِّمَــاءُ

تَظَــــلُّ جِيَادُنَــــا مُتَمَطِّـــراتٍ تُلَطِّمُهُــــنَّ بِـــالخُمُرِ النِّــسَاءُ(١)

إنها صورة واقعية لحدّة المعارك التي خاضها العرب المسلمون في نشر دعوتهم وفتوحاتهم وهي لوحة شعرية تقوم على تصوير العناصر الأساسية في أي معركة «الأسنة – الأسل - الجياد»، وتكمن جماليتها في كونها لوحة حركية لا جمود فيها، فالعناصر معبّأة بالحركة، بعيدة عن السكون مع أنَّ بعضها من الجمادات، وهذا يترك أثراً معنوياً في النفوس، ويدل على الشجاعة والقوة والعزيمة التي امتلكها الفاتحون.

ومع أنها لم تخرج عمّا كنّا نلمَحه في الصورة الجاهلية على اعتبار أنَّ المنطلق الحسّي واحد، لكن يكمن الاختلاف بينهما في الغرض المصوَّر والخلفية التي انطلق منها.

ومن أهم مواصفات هذا الشعر أنه كان يمتاز بعلامات الارتجال، واللغة والأسلوب البسيطين، والإيقاعات السهلة التي تقرع الأذهان مباشرة، بعيداً عن التعقيد والألفاظ المغرقة في جاهليتها. كقول عمرو بنِ معدي كَرِب الزبيدي:

أَلْمِــمْ بِــسَلْمَى قَبْــلَ أَنْ تَظْعَنَــا إِنَّ بِنَــا مِــنْ حُبِّهَــا دَيْــدَنَا

قَــدْ عَلِمَــتْ سَــلْمَى وَجَارَاتُهَــا مَــا قَطَّــرَ الفَــارِسَ إِلاَّ أَنَــا

---

(١) ابن ثابت، حسان: الديوان. ١٧/١.

شَـــكَكْتُ بِـــالرُّمْحِ حَيَازِيمَـــهُ والخَيــلُ تَعْــدُو زِيَمــاً بَيْنَنَــا[١]

لم يخرج الشكل المتبع في القصيدة الإسلامية عمّا عهدناه في القصائد الجاهلية وكان يحوي مع ذلك أوصافاً مختلفة تقليدية كوصف الشجاعة والقوة التي يمتلكها الفارس، مستخدماً العناصر ذاتها التي شاهدناها في القصائد الجاهلية، لكن المنظومة الداخلية للصورة الشعرية وأساليب تشكيلها تحوّلا إلى البساطة والوضوح، وبات الحديث عن بعض الأغراض الشعرية التي استمرت في الإسلام، كغرض الفخر الذي نراه في الأبيات السابقة، له منطلقاته المختلفة حيث تغيّرت الخلفيات الفكرية إلى مسارات جديدة توجهها العقيدة الإسلامية.

لقد كان المتنفس الفني في شعر صدر الإسلام يتمثّل في شعر الفتوح على وجه الخصوص، وبعض الأشعار الأخرى التي استعين بها من أجل تثبيت العقيدة والدفاع عنها. وقد مضى الشعر فيها هادئاً رقيقاً بصورٍ حسيّة بعيدة عن التعقيد، لكنها لم تبتعد من حيث الشكل عن النمط الجاهلي، بيد أنها لوّنته بألوانٍ جديدة.

وبذلك لم تستطع أن تنبت فنّاً مختلفاً بأساليبه ووسائله التشكيلية وجمالياته الفنية، إنما أثمرت شكلاً فنياً راقياً تحكمه طبيعة الاتصال مع العقيدة الجديدة التي أغفلت الاهتمام بالفنون التشكيلية الأخرى.

٣- ملامح الفن التشكيلي في الشعر الأموي:

حفل العصر الأموي بأشكال جديدة ومتميّزة من الاهتمامات الفنية مما أثّر على الأساليب التشكيلية البنائية للأبيات الشعرية، وإن ظلّت تدور في مدارات القصائد الجاهلية والإسلامية. وتلك الآثار كانت نتيجة طبيعية للحياة الثقافية والاجتماعية التي عاشها أبناء هذا العصر، وكانت بالدرجة الأولى نتيجة للتوسّع الجغرافي للدولة، وللحياة الثقافية الجديدة وللتغيّر الذي عاش فيه أبناؤها، حيث

---

(١) الزبيدي، عمرو بن معدي كرب: الديوان. جمعه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٨٥. ص١٦٦-١٦٧.

تمكّن الأمويون من ضم مقاطعات واسعة من العالم إلى دولتهم، وأقاموا في دمشق عاصمتها، فنشأ في عهدهم فن مركب يستمد عناصره من فنون الروم والفرس، والفنون المسيحية التي كانت سائدة في بلاد الشام قبل ذلك، وكانوا قد استمدوا ثقافة عصرهم الأساسية من ثقافة الجاهليين الشعرية والحربية وتقاليدهم الاجتماعية، ومن ثقافة الإسلاميين وتعاليمهم العقائدية والروحية، ومن الأعاجم في شؤونهم الثقافية والسياسية والإدارية.

ولذلك كان طبيعياً أن تتطوّر فنون شعرهم، فظهر في عصرهم «الشعر السياسي الذي يصوّر نظريات فرقهم في الخلافة، وهي فرق الخوارج والشيعة والزبيريين والأمويين، وظهرت النقائض تحت تأثير الحياة العقلية الجديدة...»[(١)]، إضافة إلى تطوّر موضوعات الغزل والحب وتناولها بشكل يختلف عن النسيب الذي كان يرد في مقدمات القصائد الجاهلية، «فظهر الغزل العذري العفيف عند جميل وأضرابه، كما ظهر الغزل المادي في المدينة ومكة عند عمر بن أبي ربيعة وأمثاله»[(٢)].

وقد سعى الفنانون تحت هذه الظروف إلى «ابتكار أشكالٍ جديدةٍ تتلاءم وحضارة زاهية، تحتاج إلى مظاهر خارجية بهيّة، وتدعم وضعها على خارطة الساحة العالمية، وقد نشطت، لهذا الغرض الحركة الأدبية والعمارة الدينية والهندسة المدنية»[(٣)]، حيث تحوّل الفن عندهم من التصوير الجامد الذي لا حركة ولا حيوية فيه إلى الرقش والخطوط الهندسية والنقش الزاخر بالحركة والحياة.

ولقد حاول فنانو بني أمية تمثّل التأثيرات الجديدة في حضارتهم، واختاروا ما يناسبهم منها، خصوصاً ما يتّفق مع الإسلام، ولكنهم «تحرّروا

---

(١) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه. دار المعارف، مصر، ط١٢. ص٣٤.

(٢) نفسه: ص٣٥.

(٣) طحان، ريمون، ودينيز طحان: الفن والأدب العربي- ما لنا وما علينا. الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٠. ص٣١.

في الهندسة المدنية من قيود الدين، وأخذوا بفن مركّب، تتوضّع فيه العناصر المختلفة، الواحد بجانب الآخر، دون أن تمتزج تمام الامتزاج، ودون أن تنصهر في بوتقة واحدة»[١].

ومن العوامل التي ساعدت أيضاً على الاهتمام بالفن أنَّ الأمويين لم يقيموا حساباً للتحريم الديني بشكل مطلق، فقد امتلأت قصورهم ودورهم بالمنحوتات والرسوم المشخّصة منها وغير المشخّصة، فالأمويون – حسب الباحث الفني عفيف بهنسي – عندما اتخذوا دمشق عاصمة لهم تأثروا بجماليات مستوردة جاءت عن تقاليد فنية شائعة في تلك المنطقة التي انتشر فيها الإسلام، وممّا لا شك فيه «أنَّ السكان المحليين في بلاد الشام هم الذين نقشوا الكثير من الرسوم والصور والتماثيل التي مازالت موجودة على جدران قصر الحير وقصير عمرة وخربة المفرج وواجهة قصر المشتى»[٢]، وأنّ بيوتاً كثيرة في دمشق كانت مزينة بهذه المستوردات المحلاة بالرسوم والصور، كما أنّه «في عهد عبد الملك بن مروان وفي مكة المكرّمة أيام الحج كانت خيام الحجاج الموسرين مزيّنة بصورٍ آدمية»[٣]، ممّا غيّر نظرة الفنانين والأدباء إزاء الفن عموماً وأثّر في تشكيل الصور الشعرية بشكل عميق، وإن بقيت القصائد إلى حدٍّ ما محتفظة بالعناصر الشكلية الخارجية من أوزان وإيقاعات موسيقية.

فعلى سبيل المثال، تحوّل التشكيل الفني للصورة الشعرية المطروحة في موضوع الحب والصحراء من تشكيل حسّي يقوم على محاكاة العناصر الحسيّة المتعلّقة بهما إلى تشكيلٍ فني يرسم اللوحة والمشهد بأسلوبٍ تقاني متطوّر يعتمد على تشكيل اللوحة فنياً من خلال رؤيةٍ واضحةٍ لزاوية الالتقاط، ووضعها في إطارٍ محدّدٍ، وربط عناصرها بعد تنظيمها ربطاً متقناً.

---

(١) طحان، ريمون، ودينيز طحان: الفن والأدب العربي- ما لنا وما علينا. ص٣١.

(٢) بهنسي، عفيف: الفن الإسلامي. دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٦. ص٩٠.

(٣) نفسه: ص٩١.

فهذا ذو الرُّمَّة من الشعراء المصورين في العصر الأموي الذين حفلت صورتهم بالفن ووسائله وتقاناته وأبنيته وآثاره. إنه شاعر الحب والصحراء، رسم فيهما أجمل اللوحات والصور، وعالجها بطرقٍ جعلته يقدّم لوحات تعبّر عن براعة شاعرٍ عاشقٍ للأنثى والصحراء على السواء. وقد اعتمد في ذلك على الصورة الفنية بوصفها مقوّماً أساسياً من مقوّمات براعته الفنية، كما اعتمد – كغيره من الشعراء في ذلك العصر – على التصوير بالحقيقة، لكنّ التطوّر لديه ظهر في طريقة رسم المناظر الديناميكية المتحركة من خلال الصور الشعرية، حيث تسير خطوطه وتتقدم بشكل يجعلها قادرة على تجسيد إحساسات الشاعر التي تعبّأت بها نفسه[١].

ولم تكن صورته سريعة متعجّلة تسجّل المنظر العام تسجيلاً خاطفاً، وإنما كانت صورته متأنية تعتني بالتفاصيل والجزئيات عناية دقيقة، فمن لوحاته في الحب قوله:

إذا حانَ مِنْهــا بَعْــدَ مــيٍّ تَعَــرُّضٌ	**لنا حَــنَّ قَلْــبٌ بالــصَّبَابَةِ مُولَــعُ**
وما يُرْجِعُ الوَجْدُ الزمانَ الذي مَضَى	**وما للفَتى في دِمْنَةِ الــدَّارِ مَجْــزَعُ**
عَشِيَّةَ مــالي حِيلــةٌ غيــرَ أنَّنــي	**بِلَقْطِ الحصَى والخَطِّ في الأرضِ مُولَــعُ**
أخــطُّ وأَمْحُــو الخَــطَّ ثــم أُعِيْــدُهُ	**بكَفِّيَ والغِرْبــان فــي الــدَّارِ وُقَّــعُ**
كــأنَّ سِــناناً فارِسِــيَّاً أصــابَني	**على كَبِدِي بل لَوْعَةُ الحُبِّ أَوْجَــعُ**[٢]

إنَّ اللوحة التي رسمها الشاعر تشمل العناصر الرئيسة التالية:

(١) حسين، عدنان: التصوير الشعري. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط١، ١٩٨٠. ص١٨٣.

(٢) ذو الرمة: الديوان. شرح: أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي. رواه: أبو العباس ثعلب. تح: عبد القدوس أبو صالح. مؤسسة الإيمان، بيروت، ط٢، ١٩٨٢. ٧٢٠/٢-٧٢٢.

إنسان عند طلل من الأطلال شارد الذهن، يعبث بالحصى بيده تارة ويرسم خطاً على التراب أمامه تارةً أخرى، يمحو الخط ويرسمه مرات ومرات، وينظر ليرى الغربان الحائمة فوق هذه الأطلال التي تسقط وهي تنعق على المتبقي منها.

تتضافر في هذه اللوحة عناصر فنية كثيرة أعطتها جماليتها الخاصة، حيث نجد التكامل في رسم الصورة من خلال القدرة على إظهار جزئياتها الصغيرة التي تلفت الفنان دون سواه «الحصى – الغربان – الديار المهجورة – الخطوط المرسومة...» إضافة إلى العناصر النفسية الداخلية المحرّكة لشعوره الداخلي الذي ينساب بمفرداتٍ مؤثّرة لرسم ذلك المشهد. لكنّ الأصالة الفنية تعتمد على مفردات «الشرود – اللوعة – الوجع – الخوف...»، وكل منها له دلالته الخاصة في إظهار الإحساسات الأولية التي تكوّنت منها الصورة، وبيّنت ذاكرة الشاعر المملوءة بهذا المكان حيث أنَّ ذكرياته تلك هي الهدف الأساسي الذي يسعى إلى تصويره.

وممَّا يؤثّر في المتلقي ويعمّق هذا الأثر لديه زاوية الالتقاط التي اختارها الشاعر لصورته، فهو لم يضعنا أمام زاوية عادية للحزن الذي ألمَّ به «كالبكاء مثلاً» بل جسّد لنا صورة إنسان وحيد أمام بقايا أطلالٍ عزيزة عليه، شارد اللبِّ، يعبث بالحصى والتراب، زاوية الالتقاط هذه قد تثير المتلقي أكثر بكثير مما قد تثيره حالة البكاء الاعتيادية أو التصوير التقريري المباشر لحالة الحزن تلك، فالشاعر جعل للوحته زاوية أكثر تأثيراً بالمتلقي من غيرها وهي تقانة فنية تصويرية استحضرت معها عنصراً ثالثاً يزيد من فنيتها هو الإيحاء أو الظل في المصطلحات الفنية، إذ كانت إيحاءات اللوحة عميقة مؤثرة قد ألقى الشاعر المصوّر ظلالاً مكثّفة على بعض التعبيرات واللمسات في صورته، وانحسرت ظلاله عن بعضها الآخر ليكون الإيحاء قوياً ويظهر إنساناً جلس إلى جوار الأطلال، وسبح مع ذكرياته التي حالت الغربان الناعقة دون أن يوغل فيها لأنها كانت تعيده إلى حاضره أمام بقايا فعل الزمن بها فعلته.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه العناصر تقانة فنية أخرى اعتمدها الشاعر في مشهده هي: الترابط، وقد كان لها أثرٌ في بناء لغة الشعر في النقد الحديث[1]، فمع اعتماده على لوحاتٍ تصويرية عدّة ضمّت مجموعة من الصور إلاَّ أنَّ هذا لم يقلّل من وحدتها وترابطها ولم يجعلها مشتتة ممزّقة الأجزاء، فالشاعر وإن انهمك في رسم مشهده فقد ضمّ لوحاته وعناصرها بعضها إلى بعض، تماماً كما يحدث في اللوحات التصويرية. وقد استفاد ذو الرُّمة في كثيرٍ من لوحاته من تقانة الألوان فجعلها عنصراً هاماً في صورته الفنية ووسيلة أساسية من وسائل التعبير الفني فيها، فإحساسه بالألوان إحساس مصوّر فنّان، فهو يلوّن الصحراء بألوان تعكس رؤيته العميقة لها، فهي سوداء تصبغ كل ما فيها بلونها القاتم:

ودوِّيَّةٍ مثــلِ الــسَّماءِ اعتــسفتُها وقَدْ صَبَغَ الليلُ الحصى بــسوادِ[2]

أو خضراء انعكس سواد الليل عليها لوناً أخضر:

وأرضٍ خلاءٍ تَسْحَلُ الريحُ مَتْنَها كَسَاها سوادُ اللَّيْلِ أرديَةً خــضرا[3]

لكنَّ هذا وحده لا يجعل من هذه الأبيات الشعرية بناءً عضوياً متكاملاً، لأن «الآلية حين تطبع المادة على شكل سبق تعينه على نحو ما تعطي قطعةٌ من الصلصال الهيئةَ التي تريد أن تحتفظ بها حين تجمد»[4] تلغي الكثير من العناصر الفنية الأخرى المؤثّرة فيها، وتبقى مجرّد تكوين آلي لا حياة فيه، فالبنية العضوية تشكّل نفسها من الداخل أثناء نموها، هذا بالإضافة إلى الإطار الذي يتمثّل في القصيدة الشعرية بكل ما هو خارج عن رسم صورها، كالموسيقى والوزن والقافية، فيمنحها التحديد الخارجي والإيقاع الشعري اللذين يزيدان من جماليتها.

---

(١) كوين، جون: بناء لغة الشعر. تر: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣. ص١٨٩.

(٢) ذو الرمة: الديوان ٦٨٥/٢.

(٣) نفسه: ١٤٢٣/٣.

(٤) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص٢٠٨.

إنَّ التأثّر بالفنون التشكيلية في تكوين البنية الأساسية للصور الشعرية إلى الحدّ الذي نراه في المثال السابق لم يأتِ وليد المصادفات بل كان نتيجة حتمية للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي طرأت على المجتمع الأموي بعد عصرٍ كان جلّ اهتمام العرب والمسلمين فيه نشر الدعوة والتخلص من الفتن الداخلية، لكنها تحوّلت عند الأمويين إلى شكلٍ من أشكال إظهار المستويات الاقتصادية والثقافية المتغيّرة التي طرأت عليه خاصة في مجالات الغناء واللهو والعشق على أنواعها[١].

فقد أثّر التناول الجديد لموضوعات الغناء والغزل والخمرة في القصيدة الشعرية، ممّا استدعى الرقة في مفرداتها وصورها، والسهولة والتحريف والخفة في أوزانها، فطرأ التعديل عليها من أجل ذلك[٢]. ولا يمكن إغفال أثر التجربة الذاتية والإبداعية للخليفة الأموي الشاعر الوليد بن يزيد في إطار التجديد الشعري في القرن الثاني الهجري تحت تأثير هذه الموضوعات، فقد كان الوليد شاعراً مغنياً، قال فيه المسعودي في مروج الذهب: «صاحب شرابٍ ولهوٍ وطرب وسماعٍ للغناء، وهو أول من حمل المغنين من البلدان إليه، وجالس الملهين، وأظهر الشرب والملاهي والعزف»[٣] وقد أورد صاحب الأغاني أخباراً كثيرةً في فسقه ومجونه وزندقته[٤]، ومن شعره الغنائي في الخمرة قوله:

---

(١) انظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف. دار المعارف، مصر، ط٢.
وانظر: اتجاهات الشعر في العصر الأموي: صلاح الدين الهادي. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٦.

(٢) البهبيتي، نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. دار الفكر، ط٤، ١٩٧٠. ص١١٧ وما بعدها.

(٣) المسعودي، أبو الحسن: مروج الذهب ومعادن الجوهر. تح: قاسم الرفاعي، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨٩. ص٢٠٢.

(٤) الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني. ٢٤٤٢/٧.

وصفراءَ في الكــأسِ كــالزَّعْفَرانِ   سَبَاها التَّجَيبِـيُّ مِــنْ عَــسقَلانِ
تريــكَ القَــذاة وعَــرْضُ الإنــا   ءِ سَتْرٌ لها دُوْنَ مَــسِّ البَنَــانِ[1]

فالصور الشعرية فيها بنيت على مفردات سهلة، رقيقة، وبأساليب تشبيهية واضحة الأطراف، وبإيقاعات خفيفة تتناسب مع الغناء.

أمّا الغزل الذي تناوله الأمويون بصورتين متناقضتين، فكان غزلاً عفيفاً كما يقول مجنون ليلى مصورّاً حبّه بمشهدٍ فني رائع:

أقولُ لأَصْحَابِي هِيَ الــشَّمْسُ ضَــوؤُها   قَرِيــبٌ ولكــنْ فــي تَناوِلِهــا بُعْــدُ
لقد عارضَــتْنا الــريحُ مِنْهــا بنَفْحَــةٍ   على كَبَدي من طِيْبِ أرواحِهــا بَــرْدُ[4]

وغزلاً مادياً كما يقول عمر بن أبي ربيعة معتمِداً على التصوير الفني الحسّي:

أَبْرَزُوهــا مِثْــل المَهــاةِ تَهــادَى   بَــيْنَ خَمْــسٍ كَوَاعِــبٍ أَتْــرَابِ
وهِــيَ مكْنُونَــةٌ تحيَّــر مِنْهــا   في أَدِيْمِ الخَــدَّيْنِ مَــاءُ الــشَّبابِ
دُمْيَــةٌ عِنْــدَ راهِــبٍ ذي اجْتِهَــادٍ   صَوَّرُوها في جَانِــبِ المحــرابِ[3]

لقد اعتمد التصوير في معظم ما رأيناه على الحقيقة ومحاكاتها، ونقل المشاهد المتحركة إمّا بتفصيلاتها وجزئياتها أو بصورتها الانطباعية الخاطفة التي يجسّد الشاعر من خلالها إحساساته وتجربته الشعورية والفنية.

---

(١) ابن يزيد، الوليد: الديوان. تح: واضح الصّمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨. ص٨٨.

(٤) مجنون ليلى: الديوان. جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة. ص٩٧.

(٣) ابن أبي ربيعة، عمر: الديوان. تقديم: قدري مايو، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٧. ١/١٠٧.

لقد كان للحياة الأموية بتناقضاتها تأثير هائل على شعرائها –كلّ حسب توجهه -، وكان لهذا التأثير في التفكير الفني لديهم أثرٌ واضحٌ في التطوّر والتجديد الشعريين، وإظهار تكوينات صورية جديدة في تشكيلات القصائد الشعرية، وإبداع رؤى فنية متطوّرة للشعر، وإغناء صوره عن طريق تأثير الفن التشكيلي فيه الأمر الذي سيأخذ منحى واضحاً في تعميق صورة الفن في الصور الشعرية في القصائد العباسية.

ونخلص إلى أنَّ الفن التشكيلي قد ظهر بوضوح في تشكيلات الشعر العربي، في عصوره العربية – الإسلامية، وفي أطواره المختلفة، وتتبّع سير السياسة والثقافة والفكر والتغيّرات الاجتماعية التي طرأت على ذلك المجتمع، سائراً مع الحضارة جنباً إلى جنب، متأثّراً بنواحي الحياة كلها، معتمداً على الشكل التقليدي للقصيدة الشعرية العربية إنما بصورٍ متغيّرةٍ متجدّدة، تبعاً لتغيّر المرحلة التاريخية وتبدّلها.

الفصل الثاني

المؤثرات في التشكيل الفني في الشعر العباسي

الشعر ابن البيئة والمجتمع اللذين نشأ فيهما، وهو الناطق الوجداني عند الأمم – خاصة العرب – عن أحوالها وثقافتها وقيمها وتاريخها، وهو قبل كل شيء شكل من أشكال التعريف الذاتي بها، فهو يتشكّل بتأثير عناصرها الحياتية المختلفة ثقافياً وفكرياً واجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.

وعالم الشعر الواسع المكوّن من عناصر متعددة، وألوان فنية شتى، ونواحٍ فكرية كثيرة، يستمد كيانه في ذلك كله من ثقافة عصره وروح أمته وثراء نفوس شعرائه، واختلاف اتجاهاتهم وانتماءاتهم.

وعليه تتعدّد العوامل المؤثرة في التشكيلات الفنية الشعرية العباسيّة، خاصة مع ما رافق هذا العصر من أحداث وتغيّرات على المستويات والصعد كافة؛ السياسية والبيئية والفكرية والثقافية والاقتصادية والنفسية.

أولاً- الحياة والحضارة بين الصحراء والمدينة:

إنَّ استعراض الوجود العربي تاريخياً في شبه الجزيرة العربية وخارجها وما رافقه من أحداث، أهمها الحدث الأعظم، ظهور الإسلام وتأثّر الحياة في تلك البقعة من العالم به، لكفيل بأن يوضّح الأثر البيئي الكبير الذي أحاط بالإنسان العربي قبل انتقاله من حالة البداوة وحياة الصحراء إلى حالة

التمدن والاستقرار وبعدها[١]، متأثراً بأنماط جديدة فرضتها التغيّرات الفكرية والثقافية، والتجاور أو الانخراط مع أفراد الشعوب الأخرى، وهو ما لوّن نتاجاتهم الفكرية وخبراتهم الثقافية وأثّر فيها.

وإذا أردنا تتبع مسيرة التغيّر هذه، وكيفية انتقال هؤلاء من حياة الصحراء إلى حياة المدينة والاستقرار، وجب أن نبين الاختلاف بين المفهومين أولاً، فمَدَنَ بالمكان في اللغة: تعني: أقام به[٢]، والمدينة هي كل أرضٍ يبنى فيها حصن[٣].

أمَّا الصحراء، فهي البقعة المستوية من الأرض في لين وغِلظ[٤]، وهي الفضاء الواسع الذي لا نبات فيه[٥]. والإنسان العربي عاش في الصحراء وتنقّل بين أرجائها، وألِف رمالها واتّصل بطبيعتها، فتأثّر بقسوتها وجفافها وقلة مواردها وتمايز معطياتها وحيواناتها ونباتاتها، وطرق العيش فيها، ولكل منها جمالياته الخاصة[٦].

إضافة إلى القضايا الاجتماعية والنفسية التي كان الإنسان العربي يعانيها تحت وطأة ظروفه وظروف قبيلته، وتنقّله الدائم وانقطاع روابطه مع المكان.

مع ذلك استطاع الشاعر العربي أن يستحضر خياله وإحساسه وفهمه لكل ما حوله ليكوّن صوراً شعرية تظهر قدراته التصويرية، فمع أنَّه ألِف البساطة في الحياة والفن لكنه انفرد بقدرة خاصة على اختزال المظاهر

---

(١) ميشون، جان لوي: المدينة الإسلامية (المؤسسات الدينية). تر: أحمد ثعلب، حقوق النشر محفوظة لليونسكو، ١٩٨٣. ص١٤-١٥.

(٢) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس. مادة: مدن.

(٣) ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب. مادة: مدن.

(٤) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس. مادة: صحر.

(٥) ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب. مادة: صحر.

(٦) لوبون، غوستاف: حضارة العرب. تر: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٥٦. ص٣٩-٤٦.

الخارجية في حياته في ثنائيات بين متآلفين أو متضادين، ولذلك كانت الثنائية بالنسبة للإنسان العربي من أهم مقومات كينونته وعطاءاته الفنية والأدبية، فشعره يقوم على طرفين في المعادلة التعبيرية، أحدهما في الشاعر والثاني في المتلقي، لكنّ البساطة كانت السمة الأساسية في أنماطه الفنية الأولى، فلا نلمح تعقيداً أو غموضاً في تركيب الصورة الشعرية، كما تغلب عليها سمة التكرار في الموضوعات المعالجة، وأسلوب البناء اللغوي، وحبكة التكوين الأساسية، وكأن عيناً واحدةً قد لمحت خيوطها، وذهنية واحدة حاكتها.

أمّا رسومهم الفنية فكانت على البساطة ذاتها في التكوين، والغنى في الإيحاء في الوقت نفسه[١]، فهي ذات بعدين تتسطح بينهما الأشكال برؤية بصيرية[٢].

لكن التعقيد ازداد في الأشكال الفنية والأدبية إثر التطور البيئي والتغيّر الثقافي والاجتماعي الذي عاشه الإنسان العربي بعد ظهور الدعوة الإسلامية وتسارع انتشارها والإيمان بها، واتّساع هذا الانتشار عن طريق الفتوحات إلى خارج الجزيرة العربية، وامتداده الشاسع شرقاً وغرباً، ومن ثمَّ اتّساع دائرة التأثّر بالمحيط الجديد الواسع والمتنوّع فكرياً واجتماعياً وثقافياً، ودخول عناصر أجنبية في الدولة العربية والحاجة إلى الاستقرار، الأمر الذي دعاهم إلى إنشاء المدن والعناية بطرق عمارتها وأساليبها الفنية.

لكنّ المدينة ليست جديدة كل الجدّة في الحياة العربية[٣]، فالحفائر الأثرية في أرض اليمن وتخوم الشام والعراق تشهد على عدم جهل العرب القدماء بالفنون، خصوصاً فن العمارة[٤] الذي يعد الصيغة الأساسية في بناء

---

(١) انظر الرسوم والأشكال في كتاب الفن العربي الإسلامي لمجموعة من الباحثين والذي أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٩٤.

(٢) شرف الدين، أحمد حسين: المدن والأماكن الأثرية: د.م، ط١، ١٩٨٤. ص٩٤-١١٨.

(٣) حمدان، جمال: المدينة العربية. دار الهلال، مصر، ع٥٤٩، ١٩٩٦. ص٥٧-٥٨.

(٤) فخري، أحمد: اليمن ماضيها وحاضرها. معهد الدراسات العالية، مصر، ١٩٥٧. ص٩-١٠.

المدن، ففي الوقت الذي كانت فيه مجرّد تجمعات متنقلة في شمال جزيرة العرب ووسطها قبل الفتح الإسلامي كان جنوبها يزخر بالمدن المزدهرة كثيرة العمائر والمعابد كحضرموت ومأرب[١].

أمَّا بلاد الشام فامتلأت أراضيها بالحضارات القديمة؛ الفينقية والنبطية، وبالمدن اليونانية والرومانية[٢] التي شغلها العرب لاحقاً وزادوا على عمارتها ما يتناسب مع تكوينهم الثقافي.

فلما حكم الأمويون دمشق أقاموا المساجد العظيمة والعمائر الفخمة، وأعادوا بناء مدن فلسطين والشام، وتحوّلت الحياة العربية رويداً رويداً إلى المدنيَّة والرّخاء والازدهار والعناية بكل ما يُدخل إلى الحياة العامة والخاصة أنواع البهجة والسرور والإمتاع. مع ذلك بقي كثير من خلفائهم وأمرائهم يميلون إلى حياة الصحراء، فبنوا بيوتاً لهم فيها تذكّرهم بتلك الحياة، وأضافوا إليها من حياة المدنية كل أنواع الزخارف والنقوش والتزيينات[٣].

من هنا بدأت الحياتان الأدبية والفنية تتلوّنان بألوان البيئة الجديدة، وتزخران بما فيها، وتتحدثان عن موضوعاتها وتتأثّران بغناها الاقتصادي، وتستمدان عناصرهما من طبيعتها الجامدة والمتحركة، الإنسانية والصامتة، وازداد ثراؤها مع قدوم العباسيين إلى الحكم، وهم الذين نشّطوا حركة النمو الحضاري في العراق، واستغلوا ضعف التنظيم القبلي الهرمي للعناصر التي شكّلت كيان مجتمعاتهم بعد تطاول اليد الأجنبية الفارسية والتركية وغيرها في ذلك المجتمع؛ وهم من أبرز عناصر البنية السكانية في المجتمع العباسي إلى جانب العرب، الأمر الذي أثّر في الأدب والفن والاقتصاد والثقافة والفكر

---

(١) حمدان، جمال: المدينة العربية. دار الهلال، مصر، ع٥٤٩، ١٩٩٦. ص١٤١.

(٢) كرد علي، محمد: خطط الشام. دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٦٩. ٥٧/١، ٦٤-٦٥، ٦٩-٧٠.

(٣) كحالة، رضا: الفنون الجميلة في العصور الإسلامية. المطبعة التعاونية، دمشق، ١٩٧٢. ص١٥٥.

وقبل ذلك السياسة، وهو ما كان جلياً مع ظهور موضوعات شعرية وألوان من التنظيمات الإيقاعية الجديدة، وأثّر بالضرورة في البنية التشكيلية للصور الشعرية في القصائد. فنشوء المدن الجديدة الزاهرة في الأقاليم العربية والإسلامية، والعناية بعمارتها ومساجدها، وقصورها، وحواضرها الغنّاء، ورياضها الأخّاذة، استدعى تغيّراً في التواصل الذهني للشعراء مع موضوعات الحياة التي طرأت نتيجة زخم العصر وجمال البيئة المنشأة، والبحث عمّا يدخل البهجة والسرور إلى النفوس، فتشعّبت الموضوعات في القصائد العباسية وتنوّعت أغراضها وتعارضت خلفياتها الإنشائية الفكرية والنفسية، فتراها تتأرجح عند الشاعر نفسه ما بين التغنّي بالذات الإلهية، والتغنّي بالخمرة، وما بين الغزل الماجن والغزل العفيف، فأبو نواس عاش زاهداً وعاش ماجناً، ونظم شعر مجون وشعر زهد، وكذلك أبو العتاهية. يقول أبو نواس مظهراً عشقه الإلهي، وزهده الشفاف:

يا ربِّ إنْ عَظُمَتْ ذُنُوبِي كَثْــرَةً ... فلَقَدْ علِمْتُ بِأَنَّ عَفْــوكَ أَعظَــمُ

إنْ كَانَ لا يَرْجُــوكَ إلاَّ مُحْـسِنٌ ... فَبِمَنْ يَلُوذُ وَيَــسْتَجِيرُ الْمُجْــرِمُ

مَا لِي إليكَ وَسِــيلَةٌ إلاَّ الرَّجَــا ... وَجَمِيلُ عَفْوِكَ ثُمَّ أنّي مُــسْلِمُ[(١)]

كما يقول ماجناً متغزلاً بالغلمان:

غَزالٌ بِــهِ فَتَــرٌ، وفيــهِ تأنّــثٌ ... وأحسَنُ مخلوقٍ، وأَجْمَلُ مَن مَــشَى

أقولُ لَهُ يوماً، وقدْ شــفّني الهــوى: ... أطَلْتَ عَذَابِي فيكَ يا خيرَ مَن نشَا[(٢)]

وما بين أوصاف الأشياء الحضارية التي تأثّرت بالعمائر الوليدة وطبيعة البلدان المفتوحة وطبائع أهلها وعاداتهم. من ذلك وصف البحتري البديع للقصور العباسية وجمال ما فيها كقوله في وصف بركة المتوكل:

---

(١) أبو نواس: الديوان. تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٨. ص٥٣٢.

(٢) نفسه: ص٣٦٠.

يا مَنْ رأَى البِرْكَةَ الحَسْنَاءَ رُؤْيَتَها والآنِسَاتِ إذا لاحَتْ مَغَانِيْها
بَحَسْبِها أنَّهَا مِنْ فَضْلِ رُتْبَتِها تعدُّ واحدةً والبَحرُ ثانيها[١]

ووصفه لجداريات إيوان كسرى في البلاد المفتوحة في قوله:

إذا ما رأيْتَ صُورَةَ أَنْطَاكِيَّةَ ارْتَعْتَ بينَ رُوْمٍ وفُرْسِ
والمنايا مَواثِلٌ وأنُوشِرْوانَ يُزْجِي الصفُوفَ تحتَ الدِّرَفْسِ[٢]

لقد تفتّق الشعر على ألسنة الشعراء الذين استظلّوا بظلال هذه الحضارة وتأثّروا بأنواع الفنون المنتشرة فيها وقتئذٍ على اختلاف أنواعها التصويرية والزخرفية والمعمارية والموسيقية والغنائية، لتشكّل وحدة متكاملة تتبادل الأثر فيما بينها، وتتشابك وتقترن وتتكامل بشكلٍ متناسق.

وبتأثير البيئة الجديدة قُدِّر للشعر العباسي أن يجدّد ويطوِّر في الشكل الشعري وفقاً لمؤثرات البيئة ومفرداتها الحسيّة والمادية ووفقاً «لمؤثرات فنون النقش والزخرفة الأمر الذي غذّى فكر الشعراء وخيالهم في إبداع موضوعات جديدة وتطويرها»[٣]، واستدعى ذلك كله تعاملاً مختلفاً مع الصور الشعرية من حيث بنيتها وتكوينها وفهمها بما يتناسب مع تلك البيئة، وذلك التطور المرافق لتغيّرات الحياة والعصر والإنسان، وبات الانتماء للمكان والصلة المتولِّدة عن طبيعته وجمالها، له أثرٌ في جنوح الشعراء نحو الأشكال البديعية والفنية والتعلّق ببناها، وفهم معناها ومنطقها الخاص، والإحساس بالعلاقات القائمة بينها وبين المكان، للشعور بمعرفته والتآلف معه ومع منطقه، وهو ذاته الدور الذي أخذته الفنون التشكيلية وأثّرت من خلاله في تحوّل الشعر

---

(١) البحتري: الديوان. تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط٢. ٢٤١٦/٤.
(٢) نفسه: ١١٥٦/٢.
(٣) أبو غزالة، ظاهر: الشعر والعمارة توأما حضارة. دار المنهل اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠١. ص١٤٣.

العربي على أيدي المحدثين العباسيين تحوّلاً عميقاً نحو تلك العناصر التي تنتظم العالم الذاتي للأثر.

من هنا تكوّنت لديهم حالٌ خاصة في فهم الجمال، وطرق التمتعِ به، ووسائل الوصول إليه، وأدوات فنية للتعبير عنه، وباتت الحاجة إلى جمالية جديدة، وبناء فني جديد في الشعر وغيره من الفنون، حاجة ملحّة في ضوء تلك التحوّلات الحياتية، ونضج التفكير، وتبدّل طرق التواصل مع الدين والثقافة، والتأثّر بقضايا الإبداع في مناحي الحياة كافة.

ثانياً- التوزّع النفسي بين الدين والثقافة:

كثيرة هي الظروف التي أثّرت في نشأة القصيدة العربية وتطوّرها وبنائها، وكان للمؤثرات والأجواء النفسية التي أحاطت بالإنسان العربي منذ القِدم أثرٌ عظيم في ذلك، حيث حدّدت مسيرة موضوعاتها، وأثّرت في تشكيل أبياتها وأنماط أبنية صورها وإيقاعاتها وأوزانها إلى ما هنالك مما يتعلّق بتقانات القصيدة وأساليب تكوينها وتشكيل أنساقها.

ولذلك لم يكن شكل الأبيات في الشعر العربي القديم وليد المصادفة إنما جاء نتيجة ظروف خاصة أحاطت بالإنسان العربي منذ الجاهلية، فقد كانت رواية الشعر تعتمد على السمع أكثر منها على الكتابة، ومن أجل الإنشاد والتلقي الشفاهي جاء شكل الأبيات عمودياً،تطبيقاً مباشراً لصدى الصوت الإنشادي، ونتج عن ذلك أيضاً التساوي بين الصدر والعجز تناسباً زمنياً وصوتياً، مما أدّى إلى التساوي في التفعيلات بين شطري كل بيت، وكنتيجة منطقية لذلك كله كان التناسب المكاني بادياً للعيان من خلال الشكل التقليدي العمودي للأبيات.

ومن هنا جاء الشكل تجاوباً مع نفوسٍ اعتادت أسماعها على التناسبات الإيقاعية والزمانية وحاكت الفطرة نتاجاتها الفنية باعتمادها على التناسب

الثنائي – بوصفه وسيلة جمالية حسب نظرية كولردج في الجمال[1] – المتوافق والمنسجم مع الطبيعة والذي يتدخل بشكل صريح في تكوين أذواقنا ومستوياتها الجمالية.

ومع دخول الإسلام بقي للإنشاد والرواية أثرهما في النفس المسلمة كامتداد لعادةٍ قديمةٍ، وتأثّر عميق داخلي بها.

وللسبب ذاته تأثّرت بالرسالة القرآنية التي تكتسي شكلاً تعبيرياً مشابهاً لما ألفته، وتجسّد قوة لفظية لا مثيل لها، تركت أثرها في القلوب والعقول معاً. هذا الأثر الذي لم يكن مطبّقاً – كما هو مفترض – على أرض الواقع في المجتمعات الإسلامية، إذ اصطدم الإنسان المسلم بالتناقضات الكثيرة من حوله، بين المبادئ والمثل والأخلاق والعادات الاجتماعية والنظم السياسية السائدة.

وأول مظاهر ذلك كان عودة ظاهرة التفاخر العربي الجاهلي إلى العصر الأموي حين قُدِّم الذين ينتسبون إلى بيت الخلافة على سواهم، ما أثار الروح العصبية القبلية بين العرب أنفسهم بغية المحافظة على السلطة في أيديهم، كما أثار غير العرب من المسلمين،وأثار قلق الإنسان المسلم وأثّر في نفسه. وتبدّى هذا الأثر في مظاهر عدة كان أبرزها فنياً وشعرياً: شعر الخوارج والشيعة وغيرهم، وسياسياً: الفتن التي تتالت على تلك المجتمعات، واجتماعياً وثقافياً نتيجةً حتميةً لذلك.

أما في المرحلة العباسية التي كانت حاملةً طبيعية لنتائج الأحداث التي مرّت عليها وعلى سابقتها الأموية، فقد أصبح الأثر النفسي مختلفاً حيث تضاربت المصالح وحاولت كل فئة جديدة دخلت على الدولة السيطرة عليها واستمالة حكّامها، وشعر الكثيرون من رعايا الدولة بالغبن والاضطهاد الاجتماعي والسياسي.

---

(١) بدوي، محمد مصطفى: كولردج. دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٨. ص١٨١-١٨٤.

ومع زيادة التغيرات الطارئة على الدولة، ودخول ثقافات أجنبية كثيرة إليها زاد الاهتمام بالفكر والفن فأثّر ذلك في النواحي الفكرية والأدبية والفنية فيها.

أمّا الشعر الذي توازى السمع فيه مع البعد التجريدي للإسلام، فقد حرص الشعراء في تشكيله على «الشكول الهندسية والمورفولوجية[1] التي جاءت امتداداً طبيعياً للفلسفة الجمالية للأرابيسك الإسلامي»[2] فانتشرت ظاهرة البديع وتشكيلات فنية جديدة نراها عند أبي تمام. حيث تداخلت الفنون وأثّرت في بعضها تحت ظروفٍ نفسية متعددة، وإذا نظرنا إليها بدقة أكثر وجدنا أنَّ شعراء العصر العباسي عاشوا تحت وطأة تأثيرات متجاذبة لظواهر عدة، أهمها، التوزّع الداخلي العميق الذي أثاره التناقض بين المثل الإسلامية العليا والمبادئ السامية وبين الواقع الذي كان ظاهرياً يتمسك بها وباطنياً يخرقها في الممارسات اليومية، فالعباسيون، وهم هاشميون، كان متوقعاً منهم إعادة الأمور إلى نصابها فيما يخص الخلافة، وممارسة سياسة تستلهم المبادئ الأساسية في الإسلام، ولكنهم لم يترفعوا - لتوطيد سلطتهم - عن استغلال التيارات الفكرية الجديدة، والالتجاء إلى لغة القتل في سبيل ذلك. ونتيجة لذلك أيضاً انتشر الفساد واللهو ومجالات الاستمتاع التي يحرّمها الدين من ناحية، ومن ناحية أخرى، ظهر التناقض الكلي الذي واجهوه بين نداء ثقافة العرب البدوية القوية المتمكنة من نفوسهم، وبين غنى الحياة العباسية وتمدّنها وتعدّد ثقافتها.

هذه الظروف أفرزت بالضرورة، موضوعات شعرية جديدة، وتشكيلات بنائية للصورة الشعرية، وبالتالي تغيّرٌ حتمي في دلالاتها، على اعتبار أنَّ تغيّرات الحياة مع نشوء الدولة العباسية قد خففت من وطأة الذات الجماعية، وبرزت الذات الفردية أكثر، وارتفع صوتها من خلال قصائد

---

(١) Morphology: علم التشكّل، أو، دراسة في بنية شيء أو شكل.

Morphologist: بنية وشكل.

(٢) التلاوي، محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص٣٤.

أظهرت مشاكلها ومعاناتها، ومن خلال ذلك يمكن تأويل ميل بعض الشعراء إلى الزهد، أو التزامهم الاجتماعي والسياسي، أو جنوحهم إلى حياة الخلاعة والمجون والتغني بها، مما أسبغ على الصور الشعرية لوناً نفسياً جديداً دفع الشاعر إلى البحث عن توفير غنىً فنيٍّ أكبر لتلبية حاجة النفس الإنسانية، وعلى اعتبار أنَّ التشكيلات الفنية المتعددة، والقصائد الشعرية هي وحدها التي تلبي هذا الغرض على تنوّع وسائلها البلاغية والإيقاعية والبديعية، فقد ظهر الإقبال الشديد على توظيفها بروح جديدة في البنيات الشعرية للقصائد، فنجد بعض الشعراء الذين انضموا إلى بلاطات السلطة وتوجهوا بشعرهم إلى نخبة فرضت ذوقها عليهم، يقدّمون بمهارةٍ صوراً لتمرّدهم على هذه الظروف من خلال تمجيد ذواتهم طموحاً منهم إلى تكريمها، وعشق حريتها، من هؤلاء: بشار بن برد الذي افتخر بالعمى الذي أصابه فقال:

إذا وُلِدَ المولودُ أعْمـــى وجَدْتَـــهُ ... وَجَدِّكَ أَهْدَى مِن بصيرٍ وأَحْـــوَلا

عَمِيتُ جَنيناً والذَّكاءُ من العَمَـــى ... فجئتُ عجيبَ الظَّنِ للعِلمِ معقلا[1]

كما يجعل من لقب «المرعِث» الذي أطلق عليه لقباً يعتزّ به فيقول ممجّداً ذاته:

أنا المُرَعَّثُ يَخْشَى الجِنُّ بادِهَتي ... ولا يَنَامُ الأعادِي مِنْ مَزَامِيري[2]

أما المتنبي الذي حفل شعره بهذه الصور فيقول:

أنا الَّذِي نَظَرَ الأَعْمَى إلى أَدَبِـــي ... وأَسْمَعَتْ كَلِمَاتي مَنْ بِهِ صَـــمَمُ

أَنامُ مِلءَ جُفُونِي عَنْ شَـــوَارِدِها ... ويَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا ويَختَصِمُ[3]

---

(١) ابن برد، بشار: الديوان. تح: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧. ١٣٦/٤.

(٢) نفسه: ٢٢٣/٣.

(٣) المتنبي، أبو الطيب: الديوان. بشرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت. ٣٦٧/٣.

وبما أنَّ الرؤى الفنية تنبثق من الأسس الفكرية والوجدانية والنفسية، وهي تصدر عن الروح وإليها تعود لتحرّك أوتارها وتؤثر فيها، فقد كان الشاعر العباسي شديد التأثّر بما حوله من ظروف فكرية وثقافية، فتمزّقت أناه بين المبادئ التربوية والفكرية والأخلاقية التي تلقاها، والتي تعظّم إلهاً واحداً، وتفاضل بين المسلمين على أساس العمل الصالح والتقوى، وبين ما حدث على أرض الواقع في البيئة العباسية التي فاضلت بين الناس على أساس القوة العسكرية والسياسية والنظم التي تضمن للحاكم هذه القوة، فاصطدم الفرد المسلم الباحث عن التآلف بين الإيمان والعقل بهذا الواقع حيث وجد نفسه أمام واقعٍ لا يتماشى مع هذه المثل؛ واقع لا يضمن للفرد حريته الفكرية بل يعاقبه عليها؛ واقع كان السائد فيه المساواة أمام الله داخل إطار الحرية المرهونة بمصلحة الجماعة الإسلامية المترافقة مع الصدق بالعمل وليس التظاهر به، ما أدى إلى ظهور قلق لدى الفنان على صعيدين خارجي وداخلي، **خارجي** حين غدت خيبة الأمل بواقع الجماعة كلها ظاهرة لكل عيان، **وداخلي** حين مسّت الذات الفردية وأوقدت ما فيها من نواقص، فأبو نواس مثلاً كان راغباً في الابتعاد عن الالتزام بالسلطان الذي كان مصدراً أساسياً لشعوره بالقلق، وينقل ابن المعتز عنه رأيه في ملازمة الخاصة، وميله إلى الانصراف عنهم والاتجاه للالتحاق بعصبة المجان حيث يقول الشاعر في هذا: «والله لكأني على النار إذا دخلت عليهم، حتى أنصرف إلى إخواني ممن أُشارِبُه، ولأني إذا كنت عندهم لم أملك من أمري شيئاً»[1]. ويظهر قلقه الداخلي بوضوح في تصويره للزمان الذي يعيش فيه فيقول:

هَـذَا زَمَـانُ القـرودِ فاخْـضَعْ وكـن لهـمْ سـامعاً مُطيعـا[2]

(١) ابن المعتز: طبقات الشعراء. تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط٢. ص٢٠٢.

(٢) أبو نواس: الديوان. ص٣٧٩.

فهو يشخّص ذلك الزمان، ويعلن رأيه فيه صراحة.

فالعباسيون كغيرهم، عانوا نقاط ضعف كثيرة: بدايةً، مع طريقة استلامهم الحكم، ونهاية بأسلوب استغلالهم لنفوذهم، وقمع التيارات الفكرية المخالفة لمشيئة الحاكم، ولغة الدم التي استُخدمت للسيطرة على الحكم، واستمالة جانب من المسلمين الأعاجم على حساب جوانب أخرى بمن فيهم العرب.

وكنتيجة حتمية لهذا الظرف الإنساني الذي تهيّأ للإنسان في العصر العباسي، للشاعر والفنان على وجه الخصوص، كان لابد من ظهور شرخٍ عميق في داخله تجلّى في القلق الذي حدا بكل فرد إلى اختيار توجّه معين يفتش فيه عن ذاته، فمال إلى الزهد كي يحفظ نفسه كأبي العتاهية الذي يقول:

مَـــنْ مُبْلِـــغٍ عَنـــي الإمَـــا ... مَ نَـــــصائِحاً مُتَوالِيَـــــهْ

إنِّـــي أَرَى الأَسْـــعَار أَسْـــ ... ـــعَارَ الرَّعِيَّـــةِ غَالِيَـــهْ

مَنْ يُرْتَجى فـــي النَّـــاسِ غَـــ ... ـــيْرُكَ للعُيـــونِ البَاكِيَـــهْ[1]

وقد اختلف النقاد في صدق زهده، فقال فيه ابن المعتز: «ويرمى بالزندقة مع كثرة أشعاره في الزهد والمواعظ، وذكر الموت والحشر والنار والجنة، والذي يصح لي أنه كان ثنوياً»[2]، وذكر صاحب الأغاني كثيراً من أخباره التي تكشف عن الخلفية العقائدية المضطربة عنده[3] والتي تدلُّ دلالة واضحة على التوزّع النفسي لديه بين الدين الجديد وثقافته الأولى، أو نراه جنح إلى الخلاعة وافتنَّ في إظهار انغماسه فيها كأبي نواس وبشار، أو تمرّد على ظرفه ومجّد ذاته كالمتنبي... كل ذلك أثّر في تشكيل بنيات الصور الشعرية لديهم.

---

(١) أبو العتاهية: الديوان. تح: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥. ص٤٣٩-٤٤٠.

(٢) ابن المعتز: طبقات الشعراء. ص٢٢٨.

(٣) الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني. ١٢١٩/٤-١٢٢٠.

ونعتقد أنه انطلاقاً من هذا تمّت مواكبة الاهتمام بالدين مع الاهتمام بالفن والفلسفة والمعرفة على أنواعها، فالشاعر العباسي اجتاحته نزعة خاصة لم تكن ظاهرة بهذا الوضوح قبل ذلك، وهي أنه لم يكن راضياً عن معرفته العادية بالأشياء، ووجوده في الحياة بغير فاعلية، إضافة إلى الأحداث التي كانت تجري من حوله، فأراد التوجّه نحو تحقيق رغبته الخاصة في التآلف والانسجام مع الذات والكون، وأن يقيم شكلاً متكاملاً من المعاني والألوان والأنغام، وينظّم انطباعاتها على هواه بما يحقق له المتعة والجمال، وهو الأساس العميق للنتاج الإنساني الذي نسميه فنّاً. فالفنان يستمد اللذة من التعبير عن انفعالاته، ومن السيطرة عليها عن طريق التزامه بقواعد التصميم والبناء والأسلوب والشكل، ومن هنا يحقّق الوظيفة التكاملية للأدب والفن بقطع النظر عن الظروف التي أحاطت بالمبدع نفسه.

وفي هذا الإطار لا يمكننا أن نغفل قيمة حضارية أصيلة تتميّز بها الشخصية العربية وهي نزعتها الداخلية نحو الأشكال والاهتمام بها، فاللغة العربية تؤثر التأثيرات البلاغية والترابطات الموسيقية، وقد ظهر ذلك جلياً في الشعر العباسي، فالإنسان العربي – كما أشرنا – شديدُ التعلّق بالقيم الشكلية في الخطاب، كالترابطات الرنينية والبنى الزمنية التي تقود منطق التغيرات في طبقة الصوت، وبأصداء أنواع الرنين اللفظية ومفارقاتها، وبالمهارة في لعب المجانسات الصوتية، وذلك له أثر نفسي لا تخفى قيمته في تشكيل اللوحات الشعرية فكان أن طُرِقت قضايا البديع في صور أبي تمام ومسلم بن الوليد وابن المعتز وغيرهم..

ويضاف إلى ذلك، التأثير الذي كانت تتركه محاولات الخلفاء والوزراء والعسكريين التحكّم بالفعاليات الشعرية للمبدعين فقد أورد صاحب الأغاني كيف أنَّ الشعراء كانوا تحت سيطرة الحكّام من خلال تكسّبهم بالشعر، فمن أحبّوا شعره أغدقوا عليه العطاء، ومنعوه عن غيره فما «كان أحدٌ من الشعراء يقدر على أن يأخذ درهماً بالشعر في حياة أبي تمام، فلما مات اقتسم

الشعراء ما كان يأخذه»[1]، لكنّ هذا القول يدلُّ من ناحية أخرى على تفوّق أبي تمام في إبداعه الشعري على غيره، وقد تم تحكمهم هذا عن طريق رعايتهم الكبيرة للأدب في سبيل إذاعة مجدهم، والسيطرة على الفن الذي يمكن أن يرفع من شأنهم أو يسقطهم في مهاوي أخطائهم، الأمر الذي يترك أثره العميق في نفوس هؤلاء الفنانين نتيجة التحكّم بأفكارهم وأذواقهم.

وبما أنَّ الشعر هو الفن الأكثر انتشاراً عندهم، فقد حاولوا السيطرة عليه عن طريق المنتديات التي أقاموها والقصور التي فتحوها أمام هؤلاء الشعراء والفنانين، والمكافآت المجزية التي قدّموها، في الوقت الذي بات فيه الشاعر يقدّم ما عنده، ويبذل جهده للوصول إلى الشهرة في محاولة كسب أصحاب السلطة، الذين تحكّموا في نتاجه، وأثّروا في نفسه، وإذا ما حاول التعبير عمّا بداخله على نحوٍ صادقٍ إزاء حاكم أو ظرف، رُميَ بشتى أنواع التهم وأقساها «كالزندقة مثلاً»، فقد قتل بشار بن برد بهذه التهمة حسب روايات بعض القدماء[2] التي أظهرت اضطراباً واضحاً في السبب الحقيقي لقتله. وشعور أي فنان حقيقي بأنه ذو قدرة مبدعة «لفظاً وذكاءً وذاكرةً وتفوقاً»، ورؤيته لنفسه مضطراً إلى كبت أناه ووضع نفسه تحت تصرف الآخرين ورغباتهم، لا يمكن أن ينتهي به إلاّ إلى المرارة العميقة والعيش في قلق الاختيار الذي لابد له من القيام به على صعيد الكتابة كي يحقق التآلف بينه وبين ذاته، وعليه فإنَّ الفنان إذا اضطر إلى عدم قول ما يعتقده بحرية فسوف يبحث عن تأكيد ذاته في الفن، والتفتيش عن أشكال تعبيرية جديدة تغدو مرآة رغبته في الحرية.

وإزاء هذا كله نقول إنَّ الشعراء العباسيين وجدوا أنفسهم في مواكبة تطوّر التفكير والنظرة إلى الكون والإنسان نظرة لم يألفوها من قبل مع الجمالية الإسلامية

---

(١) الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني. ٦٢٣٥/١٧.

(٢) انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٥. ص٥١٣. وابن المعتز: طبقات الشعراء. ص٢١-٢٢.

الأولى، فكان لابد لهم من إبداع شكلٍ جديد من الأدب والفن، وتكوين جمالية جديدة غدا الفن معها عالم التعبير عن الانفعالات والقيم الفردية.

وقد كرّسوا هذه الجمالية من خلال التعلّق بالأشكال، ومحاولات إظهار جمالٍ صنعه فنانون بارعون يحرصون على تأكيد ذواتهم بإبداع نوعٍ من البنى يقوم على أساس الأشكال المجرّدة في الفن، والابتكار في المعاني في الشعر، ورسم لوحات ومشاهد شعرية خلاّقة بفكرهم ولسانهم.

لقد حمل العصر العباسي معه رياح التأثيرات النفسية والروحية، إضافةً إلى غيرها من التأثيرات التي كان للشعراء قدرة إظهارها، حيث فرضت طبيعتهم الخاصة وطبيعة العصر ذاته هذا التأثير وساروا على أساسها بحركة التجديد والتطوير في البنيات الصورية الشعرية.

ثالثاً - التمازج الثقافي وتفاعلاته:

تأثّر العرب كما تأثّر غيرهم بحضارات الشعوب وثقافاتهم، وفتحوا أذهانهم وقلوبهم لما أنتجه الآخرون، كما كان لهم إسهام في التأثير في الآخر وثقافته خصوصاً بعد ظهور الإسلام.

فخروج الإسلام من حيّز الجزيرة العربية إلى العالم شرقاً وغرباً في حركات الفتوح ونشر الدعوة، فتح المجال أمام العرب للانفتاح على الحضارات الأخرى والتأثّر بثقافاتها، مما زاد الحضارة العربية والإسلامية غنى وجمالاً، ولوّنها بلونٍ خاص.

وإذا كنا في هذا المجال نتحدث عن التأثيرات الثقافية الخارجية التي وسمت الحضارة الإسلامية وأثّرت في فنونها، فإنّ هذا لا يقلّل من شأنها وقدرها، فمن الطبيعي أن تتأثّر أي حضارة فيما حولها، ومن الطبيعي إذا قدّمتْ إنجازاً متميّزاً، أن ترتكز فيه على منجزات حضارات وثقافات سابقة، فلا يمكن لحضارة لها وجهها المميّز وتاريخها الحافل المثمر أن تكون حضارة قد نشأت من عدم أو فراغ.

لقد حفل المسلمون بما سبقهم وما عاصرهم من حضارات كان لها فضل في تطور الإنسان، ومحاولة كشف أسرار الحياة والكون والطبيعة.

ومن هنا كان لكلٍّ من هذه الحضارات، صفات تميّزها من غيرها، وأفكار وموضوعات وأساليب تعبير وفنون لها أنماطها ووسائلها.

وعلى اعتبار أنَّ العرب في الجاهلية أغلبهم كانوا بدواً من سكان الجزيرة العربية كثيري التنقّل، فاهتمامهم الفني الأساس انصبّ على الشعر بسبب طبيعة حياتهم وبساطة بيئتهم، كما أسلفنا، فأبدعوا فيه وأغناهم عن الفنون كلها، وسكبوا فيه دواخلهم، وميولهم الفنية الفطرية، فشكّلوه على أنماط تصويرية واقعية وخيالية، فجاء شعرهم قوياً جزلاً يتناسب مع بيئتهم، ومفرداته معبّرة تتناسب مع حيواتهم.

مع ذلك لا نستطيع أن ننكر أنَّ العرب في الجاهلية عرفوا إلى جانب الشعر فنوناً أخرى كرقم الصور والتماثيل ليتخذوها آلهة لهم، ولما بُعثَ النبي صلى الله عليه وسلم، نهى عن نحت التماثيل والتصوير رغبةً في إبعاد أتباعه عن كل ما يقربهم من عبادة الأوثان، وهي العبادة التي كانت تسود أجزاء واسعة من العالم، وتتخذ لها منطقاً مختلفاً، وأشكالاً متنوعة من الطقوس.

وانفتاح العالم العربي والإسلامي على ثقافات الشعوب الأخرى كان أساسه اتساع رقعة الدولة الإسلامية إثر الفتوح، وتجاورها مع حضارات العالم القديم الغنية بثقافاتها المتنوعة، كاليونانية والفارسية والهندية... وخروج العرب أنفسهم إلى بقاع كانت تسود فيها تلك الحضارات والثقافات، كما كان في بلاد الشام التي سادتها ثقافة اليونان والرومان، وكانت قد قامت هي ذاتها على أنقاض حضارات قديمة كالفينيقية والنبطية[1]، أو بلاد الرافدين التي جاورتها ثقافة فارس وتعاقبت عليها سابقاً حضارات أخرى كالآشورية والبابلية، ومن ثمَّ حفّز دخول عناصر أجنبية كثيرة للدين الإسلامي على التمازج الكبير، وخلق حضارة إسلامية لها طابعها الفني الخاص وأجواءها الخاصة.

---

(١) كرد علي، محمد: خطط الشام. ١/١٩-٢٠، ٥١-٦٠.

ولم يكن من السهل على العرب الخارجين بحضارتهم من أرض الجزيرة أن يصطدموا بحضارات متجذّرة في أعماق التاريخ ويؤثّروا فيها ويتأثّروا بها،الأمر الذي أنتج حضارة جديدة، قبل أن نصفها بأنها عربية، هي إسلامية خالصة شملت العديد من الثقافات، وكوّنت شكلاً حضارياً له سماته الروحية والخلقية والاجتماعية والثقافية الموحّدة والمشتركة، وجعلت الإسلام يطبع بطابعه مختلف الأماكن التي وصل إليها، وسعى إلى توحيدها في نظامه وثقافته، فأخذ من هذه الثقافات ما يناسبه وطرح بعيداً غير ذلك[(١)].

وهذا ينطبق على الفنون الإسلامية التي ظهرت في بقاع الدولة الإسلامية شاسعة الأطراف، لكن الأدب والفن عموماً بقيا مرتبطين «برباط وثيق بالعرب الذين أضفوا عليهما روحهم ووسماهما بميسمهم، ولذا يبدو أثر الثابت الموَحّد منذ نشوء الإنتاج الإسلامي حتى بلوغه أوجه»[(٢)].

وقد تغلغل الأثر الثقافي والحضاري للشعوب المختلفة التي تجاذبت الثقافة مع الحضارة الإسلامية،حتى طال الشعر وألوانه وأشكاله وأساليبه وتكويناته وموضوعاته في موجة التجديد التي وصلت أوجها مع الشعراء العباسيين، وغنى عصرهم بالتنوّع الثقافي والفكري مع دخول ثقافات أجنبية عدة إلى الحياة العباسية وتأثيرها في مجرياتها الثقافية والحضارية - الفن والشعر – على وجه الخصوص.

وسيركّز الحديث في دراسة المؤثرات الثقافية على أكثرها حضوراً في الحياة الفكرية والسياسية والأدبية والفنية في العصر العباسي، وهي: المؤثرات الإغريقية، والمؤثرات الفارسية والمؤثرات الهندية، يقول الجاحظ: «من أحبَّ أن يبلغ في صناعة البلاغة، ويعرف الغريب، ويتبحّر في اللغة فليقرأ كتاب كارْوَنْد، ومن احتاج إلى العقل والأدب، والعلم والعبر والمَثُلات، والألفاظ الكريمة، والمعاني الشريفة، فلينظر في سيَر الملوك. فهذه الفرس ورسائلها

---

(١) أمين، أحمد: ضحى الإسلام. دار الكتاب العربي، بيروت، ط١٠. ٢٧٨/١.

(٢) طحان، ريمون ودينيز طحان: الفن والأدب، ما لنا وما علينا. ص٢١٨-٢١٩.

وخطبها وألفاظها ومعانيها. وهذه يونان ورسائلها وخطبها، وعللها وحكمها؛ وهذه كتبها في المنطق التي جعلتها الحكماء بها تعرف السَّقم من الصحة، والخطأ من الصواب؛ وهذه كتب الهند في حِكَمها وأسرارها، وسيَرها وعللها، فمن قرأ هذه الكتب، وعرف غور تلك العقول، وغرائب تلك الحكم، عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة»[١]، وقد جمع في مقولته العلوم والمعارف التي يمكن أن تؤخذ عن هؤلاء وتؤثّر بغيرهم، وقد تمَّ ذلك على أرض الواقع في الدولة الإسلامية حينئذٍ، وهي التي كان لها الدور الأبرز في تكوين العقل الإسلامي المفكر والعالم والشاعر.

١ - التفاعلات العربية الإغريقية:

ازدهرت في العصر العباسي الحياة العقلية، وتنوّع النشاط العلمي، وكان العرب قد نظروا إلى العلوم على أنها صنفان: «صنف طبيعي للإنسان يهتدي إليه بفكره، وصنف نقلي يأخذه عمّن وضعه، والأول هو العلوم الحكمية الفلسفية وهي التي يمكن أن يقف عليها الإنسان بطبيعة فكره ويهتدي بمداركه البشرية إلى موضوعاتها ومسائلها وأنحاء براهينها... والثاني هو العلوم النقلية الوضعية وهي مستندة كلها إلى الخبر عن الواضع الشرعي، ولا مجال فيها للعقل إلاَّ في إلحاق الفروع من مسائلها بالأصول...»[٢]، وقد اهتم العرب بالصنفين كليهما خصوصاً بعد أن ظهرت على أرض الواقع مشكلة الصراع بين الإيمان والفلسفة أو مشكلة العقل والنقل، حيث كان المسلمون قد اتخذوا دينهم في حدود الإيمان والتصديق والعبادة، ثم استقروا وانصرفوا

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين. تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ١٤/٣، وانظر ٣/ ٢٧ أيضاً.

(٢) ابن خلدون، عبد الرحمن: المبتدأ والخبر في معرفة تاريخ العرب والبربر. مقدمة ابن خلدون. ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨. ٥٤٩/١-٥٥٠.

لممارساتهم الشعائرية وتأثّروا بثقافة الآخر، فدأبوا على التأمل والتفكير واقتباس النظريات، فكان العصر العباسي عصر العقل المتحرّي عن الحقيقة، أي العقل المتشكّك الرافض لحدود التسليم في الدين، أو الوقوف والجمود عند الأشكال التي أوجدتها العصور السابقة وتقديسها.

لقد تأثّر العرب كغيرهم من الشعوب بالفلسفة اليونانية، وأسّسوا فلسفتهم الخاصة على فلسفة اليونانيين التي كانت تنطلق من التحري والبحث وراء المعرفة للمعرفة بعيداً عن أي غرض آخر، لأنهم أكثر من بحث في فروع العلم والفلسفة والفن، وانتشرت ثقافتهم إثر وجودهم في الشرق نتيجة حروبهم مع الأمم التي كانت سائدة فيه، فدرّست ثقافتهم في مدارسه بعدهم. وإبّان عهد الفرس، وبعد دخول الإسلام إلى تلك الأراضي حيث ازداد الاتصال بهم في العصر العباسي، فتأثّر المفكرون المسلمون بفلسفتهم واعتنوا أول عهدهم بالفلسفة، بالمنطق، خصوصاً «منطق أرسطو»[١]، فالعلوم العربية آنذاك تأثّرت بذلك، واصطبغت بطريقة الجدل والبحث والتعبير والتدليل بصورة لم تكن معروفة من قبل في نتاجهم الفكري.

وكان تأثرهم أشد وأعظم بالفلسفة الأفلاطونية، فالثقافة اليونانية حين اتصلت بالعقل الشرقي أنتجت لنا تراثاً يمتاز بطابعه العقلي، وببعده عن النظرة الدينية التي تقوم على التسليم بالغيب، ويبدو أنَّ المسلمين وجدوا فيها ضالتهم، أي العقل مع الجنوح إلى الإلهام الروحي أحياناً بما يلائم العقل الشرقي[٢].

وقد ساعد على انتشارها في حواضر الدولة تلك المجالس والمناقشات والمناظرات التي كانت تعقد، ولها أتباعها.

وبالنتيجة فرضت على المجتمع كثيراً من التغيّرات والتطورات، خاصةً، فيما يتعلّق بمسائل الفن والشعر. ومن هنا ظهر التجديد في الأسلوب

---

(١) ابن خلدون، عبد الرحمن: مقدمة ابن خلدون ١/٥٥١.

(٢) زكي، أحمد كمال: الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري. دار المعارف، مصر، ص١٢١-١٢٢.

التقليدي في الشعر، وظهرت التغييرات التشكيلية في النواحي البلاغية والتصويرية والموسيقية ودخلت موضوعات لم تكن مطروقة من قبل، وموضوعات تمّ تناولها بصورة جديدة، في ظل ثقافة جديدة للعصر اختلفت طرق التعامل معها، والإيمان بها، وممارستها. فقد وعى المفكرون المسلمون عطاء الحضارة الإغريقية للعالم وتناولوه بجدٍّ واهتمام، وأدركوا الجهد المبذول فيه لعقلنة العالم.

لقد كان أرسطو وأفلاطون أكثر الفلاسفة تأثيراً في الفكر الإسلامي، إذ تمثّل الفقهاء والفلاسفة والمتصوفة المسلمون نظريات أفلاطون في عالم المثل والحقائق الخالدة في الفلسفة الإلهية والصوفية(١). ونجد أثر هذه الأفكار عند الصوفيين الذين اتجهوا من حب الجمال المطلق نحو حب الإنسان لله وذوبانه في حب الذات الإلهية والتشوّق الدائم إليه فهو روح الحياة وأملها عند المتصوّفة(٢)، وهو المطلق في نظرهم.

أمّا أرسطو فيظهر أثره في كل مجال عند العلماء والفلاسفة والأدباء العرب والمسلمين، إذ يدين له التفكير المعتزلي بتقديس العقل الذي يوضّح النظام الإلهي في معرفة الكون وأشيائه، فكتاب الحيوان للجاحظ،الذي ترجمه ابن البطريق، وإن أفاد من كتاب الحيوان لأرسطو،، ليس كتاباً عن الحيوان على وجه الدقة، إنما يجسد رؤية للكون يحكمها الله، وهو كون مؤلف من جزأين: العالم اللاعضوي الجامد، والعالم العضوي الحي(٣). وتنظيم العالم يتوقف على العلاقات بين الأشياء والكائنات مشابهة واختلافاً وتضاداً، وعلى ذلك تتوقف وحدة الكون. والغاية من هذا الكتاب اكتشاف هذه

---

(١) مجموعة من المؤلفين: دائرة المعارف الإسلامية. تر: أحمد الشنتناوي وإبراهيم خورشيد وعبد الحميد يونس، دار المعرفة، بيروت. ٤٢٦/٢-٤٢٨.

(٢) مجموعة من المؤلفين: موسوعة الأديان. دار النفائس، بيروت، ط١، ٢٠٠١. ص٣٣٩-٣٤١.

(٣) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان. ١٤/١، ٢٢-٢٣.

العلاقات للدلالة على كمال آلية الإبداع وكمال خالقه. وهذه الرؤى تأثّر بها الشعراء في نظرتهم للكون، وأظهروا ذلك في شعرهم، وكذلك النقاد في نظرياتهم ودراساتهم النقدية، حيث تأثرت حركة النقد الأدبي وحركة التجديد في الفن الشعري بذلك وهو ما نراه واضحاً عند شاعرٍ كبيرٍ كأبي تمام[١].

وقد أثّرت هذه الأفكار في جمالية الفن الإسلامي عموماً وليس في الشعر فحسب، إذ بات الفكر الإسلامي يتمثّل الجمال بمفهوم تجريدي مطلق وهو ما ظهر على ممارسات المسلمين كلها التي تستدعي الحسّ الفني والجمالي في شعرهم، وفي عمائرهم، وفي تفاصيل حياتهم الخاصة والعامة. وبات هذا المفهوم لديهم يكوّن جمالية خاصة بهم، تتفرد بنوعها وتشكيلاتها على صعيد الشعر، وعلى صعيد الفن، فنجدهم في الفنون يولون اهتمامهم للتجريد دون الصور المشخّصة منها على وجه التحديد، الأمر الذي أكّد عشقهم للمطلق الذي تمثله فردية الإله في كل شيء، وهو ما طبق في الفن الإسلامي، فباتت الجمالية فيه جمالية مفهوم قبل كل شيء.

ويمكننا أن نضيف إلى التأثير الواسع لليونانيين في الفلسفة والعلوم أنه دخلت على العربية ألفاظ يونانية لها علاقة بالثياب والمصطلحات العلمية التي تعرّف إليها العرب بعد اتصالهم بهم، وتسربت إليهم عن طريق الاحتكاك المباشر في بلاد الشام التي كانت حواضر لهم قبل الفتح، أو الاحتكاك الدائم معهم على تخوم الامبراطورية المسلمة بعد ذلك، مثل «القيراط – الأوقية – القولنج...».

ولا نستطيع أن نغفل حركة الترجمة والنقل الدائبة للعلوم اليونانية من فلسفة وأدب[٢] وفن وعلوم مختلفة إلى العربية التي ساعدت على إغناء الثقافة الإسلامية بما في تلك من جديد.

---

(١) انظر في ذلك: نظرية أبي تمام في الفن الشعري: فهد عكام. الموقف الأدبي، دمشق، ع١٤١-١٤٢-١٤٣، ك٢، شباط، آذار، ١٩٨٣.

(٢) ابن النديم، محمد: الفهرست. تح: شعبان خليفة ووليد العوزة، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١. ٤٩٨/١-٥٠٠.

من هنا نقول: إنَّ المسلمين حين تأثّروا بالإغريق وغيرهم لم يأخذوا إلاّ ما يتناسب مع عقيدتهم وثقافتهم وأصولهما، فكان أثر الإغريق في الحضارة العباسية يتميّز بتوجّه الفن فيها نحو العقل أكثر منه إلى الحواس، كالهندسة والخط والتركيز على المفهومات التجريدية من خلالهما، «وهي ميزة فرضها الدين بمثاليته، والعلوم الفكرية المنتشرة في المجتمع العباسي الراقي»[(١)].

وإذا كانت آثار الفنون الإغريقية قد انتقلت إلى الحضارة الإسلامية عن طريق الآثار التي خلّفوها وراءهم في بلاد الشام وغيرها من المناطق التي فتحها المسلمون ونشروا الإسلام فيها، أو عن طريق الاستعانة المباشرة بصنّاعهم وفنانيهم[(٢)]، فإن الأثر الثقافي الفكري قد انتقل إليها عن طريق الترجمة والنقل[(٣)] والاحتكاك الثقافي المباشر الذي أنتج معطيات ثقافية قامت بدور مهم في إنتاج شعرٍ عقلاني عكف على التزيّن بالأشكال الفنية البلاغية والبديعية والإيقاعية لإنتاج صورٍ شعرية تتناسب مع ثقافة ذلك العصر.

٢ - التفاعلات العربية الفارسية:

الفرس كغيرهم من الشعوب التي غلبها الإسلام على أمرها، أثّروا في الفاتحين، وكانوا أكبر عونٍ لهم في خلق فنٍ إسلامي طبعه العرب بطابع ديني وظهرت فيه شخصيتهم، لكنَّ عناصره الأساسية استُمدت من ثقافات وحضارات متعدّدة، فظاهرة الاقتباس قديمة قدم الزمان، ومن الطبيعي أن

---

(١) الخازن، وليم: الحضارة العباسية. دار المشرق، بيروت، ط٢، ١٩٩٢. ص١٣٩.

(٢) المدينة الإسلامية: محمد توفيق بلبع. عالم الفكر، الكويت، مج١١، ع١ إبريل، مايو، يونيو، ١٩٨١. ص١٧٣.

(٣) نذكر على سبيل المثال: ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو على يد إسحاق بن حنين (ت حوالي ٢٩٨هـ)، وترجمة كتاب الشعر لأرسطو على يد متى بن يونس (ت٣٢٨هـ).

تقوم أية حضارة أو ثقافة على أساسات غيرها، وتأثّر الثقافة الإسلامية وحضارتها بغيرها من الشعوب لا يقلّل من شأنها، فما من ثقافة إلاَّ وأخذت من سابقاتها ثم أضافت ما يميّزها وقدّمته للعالم، «فالحضارات جميعاً سلسلة متصلة الحلقات بل إنه كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس والاشتقاق، ازدادت فيه صفة الحيوية، ونمت غريزة الابتكار»[(١)].

لقد دخل الفرس معترك الحياة الإسلامية وأثّروا فيها أشد تأثير في الفترة العباسية التي اعتمدت عليهم في تسيير شؤون الدولة، فبعضهم يرى أنَّ الثقافة الفارسية لم يتح لها حظ الانتشار قبل تأسيس بغداد، وإنشاء العباسيين منصب الوزير على النمط الفارسي[(٢)]، فساعد إنشاء هذا المنصب وإسناده إلى الفرس على انتشار ثقافتهم، كما أنَّ انتقال عاصمة الخلافة من دمشق إلى بغداد أي من الشام إلى العراق كان العامل الآخر المساهم في انتشار هذه الثقافة حيث ثبت أن حضارة فارس كانت غالبة على إقليم العراق منذ عهد الساسانيين، واستمرت حتى كاد يكتب لها التفرّد في عهد العباسيين الذين تأثّروا بحياة الفرس وعاداتهم وفكرهم – كما يرى طه حسين[(٣)] -. وقد تأثّر أشهر أدبائهم بأساليب الحياة الفارسية وأنماطها، فكان بشار وأبو نواس والحسين الخليع وغيرهم ينزعون إلى الترف واللذة، ويكلفون بالشرب والمجون ويغرقون في اللهو والعبث، وكان لهم في ذلك أثرٌ في الناس أيضاً.

كما عُرف عن الذين تم اختيارهم لمنصب الوزارة الكفاية العلمية والبلاغية فأبو سلمة الخلاّل[(٤)] أول من وقع عليه اسم الوزير بشكل رسمي في

---

(١) سالم، السيد عبد العزيز: القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية. مطبعة كريدية، بيروت. ص٥.

(٢) أمين، أحمد: ضحى الإسلام. ١/١٦٤-١٦٥.

(٣) حسين، طه: حديث الأربعاء. ٣٧/٢.

(٤) ابن خلكان، أحمد: وفيات الأعيان. تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت. ١٩٥/٢.

دولة بني العباس، كان فصيحاً عالماً بالأخبار والأشعار والسير... وكان لهؤلاء الوزراء معاونون كتّاب أكثرهم من الفرس أيضاً، لهم أثرٌ واسع في نشر نوع من الثقافة الموسوعية التي كانوا يتمتعون بها كي يتمكّنوا من تأدية عملهم[١]. وقد حاولوا أن يضموا الآداب العربية إلى الآداب الفارسية لنشر ثقافة عامة وسمت ذلك العصر بكل نواحيه وعناصره.

إذن، زادت سلطة الفارسيين في بعض العهود العباسية، وأدخلوا ثقافتهم وعاداتهم وأفكارهم في كثير من التفاصيل الحياتية العربية والإسلامية عموماً، فأثروا في ثقافة الأمة الأدبية والفنية وهو أمر طبيعي إذ «كثيراً ما تخضع حضارة متفوقة عسكرياً إلى حضارة متفوقة اجتماعياً وعمرانياً وفكرياً»[٢].

ومن المعروف أنَّ ما نقل عنهم من الآثار المكتوبة إلى العربية قليل جداً بالنسبة إلى ما نقل عن غيرهم، كاليونانيين مثلاً، وإذا كان ابن النديم في الفهرست يعدّد بعضاً من كتبهم التي عرّبها ابن المقفع[٣] وغيره إلاَّ أنها لم تكن على تلك الأهمية أو الأثر الذي يمكن أن يحسب للفرس في الحضارة الإسلامية لكننا لا نستطيع أن ننكر أنَّ العربية قد نحّت اللغة الفارسية آنذاك وغلبتها، فكان نتاج العقول ذات الأصول الفارسية باللغة العربية لا بالفارسية كشعر بشار وأدب ابن المقفع ومؤلفات ابن قتيبة وغيرهم.

أمَّا التراث الفكري للفرس فقد كان موضع عناية كبيرة من العباسيين ولاسيما المعتزلة، حيث تأثّروا بالزرادشتية في الجبر والاختيار، واتفقوا معهم أنَّ الله لا يفعل الشر ولا يجوز أن ينسب إليه الشر[٤]، إضافة إلى العادات الفارسية التي تغلغلت في المجتمع في ذلك العصر.

---

(١) كما ظهر في كتاب «أدب الكاتب» لابن قتيبة.

(٢) أبو غزالة، ضاهر: الشعر والعمارة توأما حضارة. ص٣٥.

(٣) ابن النديم: الفهرست. ٢١٤/١.

(٤) الشهرستاني: كتاب الملل والنحل. تخريج: محمد فتح الله بدران، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢. ص٤٩، ٧٩، ٢٢٢-٢٢٤.

أما فيما يخص الأدب والفن، فقد أورث الفرس للعرب عنايتهم بالأشكال خصوصاً عندما نلمح ما كان لبعض العلماء الموسوعيين ذوي الأصول الفارسية[١] من أثرٍ كبير في تطوّر التفكير الفلسفي والمعرفي، ومن ثمَّ تطور أشكال الأساليب الأدبية والبلاغية والعناية بالأشكال الفنية لدرجة أن بعض أدباء الدولة العباسية ذوي الأصل الفارسي «كبشار بن برد وأبي نواس»، قد قدّموا أدباً تقود معظمَه أشكالٌ فنية من البلاغة والبديع، والصور الملونة المزخرفة بأنماط تعبيرية تصويرية جديدة، فكان لهم أكبر الأثر في حركة التطوّر والتجدّيد الفنية التي شهدها العصر.

لقد تأثّر العرب المسلمون بالفرس في نواحٍ متعددة فكرية وثقافية واجتماعية، وأخذوا عنهم أشكال فنونهم وطرائقهم في الحياة، فضربوا نقوداً عليها صور، واستخدموا الأواني والمنسوجات وأثاث البيوت المليئة بالصور والزخارف مما يجمّل حياتهم ويؤثّر في ذوقها.

فلمّا وجد العرب أنفسهم أمام واقع متحضّر جديد ليس في ألفاظهم ما يدل عليه كان للفارسية دور كبير في إدخال ألفاظ على اللغة العربية[٢] لم تكن فيها تعبّر عن مرافق الحياة الجديدة من أدوات زينة وأنواع مأكل وملبس، مثل «جلاب، قلانس، فالوذج...»، وقد تسرّبت هذه الألفاظ للغة عن طريق التجارة والاختلاط، وكان لها حضور واسع في الأدب العربي وشعره.

وتشابه الشكل التصويري وطريقته عند الفرس، بما ظهر في الفن الإسلامي لاحقاً من حيث، التعالي على التكوينات المرسومة، وعدم نقلها ومحاكاتها كما هي في عين الواقع والحقيقة، وخلق تشكيلات جديدة تحدّدها رؤية خاصة تبدو الاستخدامات اللونية فيها بعيدة عن الحقيقة والواقع، حيث

---

(١) أمثال: ابن سينا والفارابي وابن المقفع وابن قتيبة...

(٢) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أدب الكتّاب. تعليق: أحمد بسَج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤. ص٢٠١.

عدّها الفنان المسلم خاصة من الخواص التي تسمو على الأشياء، كما كان لهم تقاناتهم المتفردة في خلق أشكال اللوحة الواحدة وتناسبها مع بعضها.

ولا يمكننا أن نغفل إزاء هذا ما ظهر من مشكلات على الصعيد الاجتماعي والنفسي والسياسي بعد دخول الفرس معترك الحياة السياسية والاجتماعية في المجتمع العربي والإسلامي. أبرزها: ظاهرة الشعوبية التي طفت على السطح عند بعض أدباء ومثقفي ذلك العصر، فكان للفكر الفارسي نصيبه في تعميق التمزّق الدّاخلي في نفس الإنسان المسلم، لدرجة جعلت دارسي الأدب العربي ممن تعرّضوا لشعر أبي تمام وابن الرومي ينسبون ما وجدوه فيه من الطبيعة الحيّة المتحرّكة، ومن ثمَّ ما فيه من التجسيد والتشخيص إلى أصلهما غير العربي(١).

وهو كلام غير دقيق فهناك عوامل كثيرة تؤثّر في تطوّر المقدرة الشعرية عند شاعر عبقري كأبي تمام – على سبيل المثال – أهمها الاستعداد الفطري الخاص، والعامل الموروث، وروح العصر التي احتوت الشاعر وكوّنت ثقافته وفكره، وظاهرة التجديد التي غلّفت نتاجه.

لقد أثّرت الثقافة الفارسية بكل ما فيها في الثقافة العباسية، وكان لها دور في خلق أنماط جديدة من التفكير، وطرق موضوعات جديدة في الشعر حملت معها المؤثرات النفسية والاجتماعية التي خلّفتها تلك الفترة، والاحتكاك الهائل بين ثقافات الشعوب التي دخلت الإسلام ودورها الكبير في تكوين جمالية خاصة بالفن الإسلامي، والشعر العربي على وجه الخصوص.

وقد اعتنى العرب في العصر العباسي برجال الفن والفكر في الأقطار المفتوحة وخصّوهم برعايتهم، وتأثّروا بهم في تشييد العمائر وتنميقها بالزخارف بعد أن «كيّفوها وفقاً لما يقتضيه دينهم وما تفرضه عليهم تقاليدهم فجاءت هذه العمائر والفنون مزيجاً من فنون مختلفة»(٢). وأصبح هناك ما يسمى الفنَّ الإسلاميَّ الذي يتمتع بصفات خاصة أخذت من الفن البيزنطي والفن الساساني

(١) اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. ص٣٧٣.

(٢) أبو غزالة، ضاهر: الشعر والعمارة توأما حضارة. ص٤٥.

الذي يتمتع بصفات خاصة أخذت من الفن البيزنطي والفن الساساني ومن فنون أخرى كثيرة، كما كان له أثره الكبير في خلق ظواهر جديدة في أساليب الفنون الأدبية من حيث تكوين صورها بأشكال بلاغية وبديعية وموسيقية ولونية متميّزة جاءت نتيجةً حتميةً لما أفرزته ثقافة العصر.

٣- التفاعلات العربية الهندية:

للهند أثرها في الحضارة العباسية أيضاً، فقد كان الهنود أصحاب حكمة وأخلاق وأدب، وقد أشار الجاحظ إلى ذلك فقال: «إنَّ لهم معانٍ مدوّنة وكتباً مخلّدة في حكمها وأسرارها، ومن اطّلع عليها عرف أين البيان والبلاغة»[١].

وقد كان جلّ تراثهم في الدين الذي يتخذ ثوباً فلسفياً، وفي الحساب والرياضيات إلى جانب الاهتمام الملحوظ بالأدب الهادف. وكانت لهم آراء نظرية وُضِعت إزاء فلسفة اليونان، وأطلقوا عليها اسم الإلهيات، وإن رأى بعض الباحثين أنها ترضي الخيال قبل أن ترضي العقل[٢].

عرف العرب الهند في جاهليتهم واتصلوا بها تجارياً، فعشقوا الطيب والتوابل والسيوف، وسار إليها المسلمون بعد أن فتحوا فارس والعراق، فغنموا منها المغانم الكثيرة، وأصبح الجيل السندي عنصراً من العناصر المكوّنة للأمة الإسلامية بعد ذلك الفتح[٣]، المؤثّر في المجتمع الإسلامي بثقافته الأدبية والشعرية والعلمية.

وقد أسهم الفرس في نقل المعارف الهندية إلى العربية كونهم اتصلوا بالهنود اتصالاً وثيقاً قبل الفتح الإسلامي، فتأثّروا بهم وأثّروا فيهم.

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين. ١٤/٣.

(٢) أمين، أحمد: ضحى الإسلام ٢٣٥/١-٢٣٦.

(٣) ابن الأثير، عز الدين: الكامل في التاريخ. تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ١٨/٤-٢٠.

بدا أثر الهند على المسلمين ملموساً بعد فتحها، إذ أصاب المعتزلة منها شيئاً، وتقبّل بعض وجوهها الشيعة، ولعبت طرقهم في التنسّك والزهد وأخذهم أنفسهم بشيء من الحرمان والقسوة والتعمّق، دورها في التصوّف الإسلامي الذي اتخذ أتباعه لأنفسهم مرتبةً يتصلون فيها بالله.

ولابد أن نشير هنا إلى الكتب المتميّزة في الأدب العربي التي تأثّرت بالقصص الهندي كألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، التي امتلأت بعقائد الهنود وتقاليدهم، وقد نقلها الأدباء إلى العربية، فحرصوا على ألاّ يعارضوا في هذا النقل العقيدة الإسلامية(١).

وقيل إنَّ أصل «كليلة ودمنة» هندي نقل إلى الفارسية، ومن ثمَّ نقله ابن المقفع من الفارسية إلى العربية أو أن أصله فارسي(٢)، إضافة إلى الألفاظ الهندية التي تمَّ تعريبها لاكتساب ألفاظ جديدة تخص السلع مثل «الأبنوس، الفلفل، الببغاء...»، ومفردات البلاغة وخصائصها ولطائف معانيها(٣).

وقد كانت هذه عوامل مؤثرة في تكوين العقل المسلم والتأثير في أدبه وشعره، وكما كان للدين والفلسفة الهندية حظها في التأثير كان للأدب الهندي حظه في ذلك أيضاً، حيث اعتنى الهنود بالشعر عناية عظيمة إلى أن ذهب البيروني في كتابه «تحقيق ما للهند» إلى أن لهم في الشعر موازين شبهها بموازين الشعر العربي التي وضعها الخليل بن أحمد(٤).

وكثير من أدباء العرب وعلمائهم كانوا يقفون عند كتب الهند التي أخبرنا الجاحظ أنها لا تضاف إلى أحد، وينقلون عنها الأساطير والحكم

---

(١) ابن قتيبة، عبد الله: عيون الأخبار. تح: محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤. ٢١٣/١-٢١٤، ٢٥٦-٢٥٧.

(٢) ابن النديم، محمد: الفهرست ٦١٠/١.

(٣) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين ١٤/٣.

(٤) البيروني، أبو ريحان: تحقيق ما للهند من مقولة. أمير – قم، إيران، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد الركن، الهند. ط١، ص١٠٦.

والأمثال، ويروي الجاحظ أنَّ الهندي سُئل عن البلاغة فقال: هي «وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة. وقال بعض أهل الهند: جماع البلاغة البَصر بالحجّة، والمعرفة بمواضع الفرصة، ثم قال: ومن البصر بالحُجة، والمعرفةِ بمواضع الفُرصة، أن تدَعَ الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاحُ أوعَرَ طريقةً، وربما كان الإضرابُ عنها صفحاً أبلَغَ في الدَّرك، وأحقَّ بالظَّفَر »[1].

لقد التقت تلك الثقافات كلها في أرض العراق في عهد بني العباس، وامتزجت فيما بينها لتكوّن ظاهرة ثقافية حضارية اسمها الظاهرة الإسلامية متنوعة الألوان والعناصر.

ولئن كان العراق أهم منبع للثقافة اليونانية الفلسفية العلمية، فقد كانت الشام أهم منبع لهذا النوع من الثقافة الاجتماعية لأنّ الرومان تركوا فيها عند خروجهم إبان الفتح عادات وتقاليد وفنون تصويرية وشعرية أخذ العرب منها الكثير[2]، وكثيراً ما رأينا الرقيق في القصص العربية من الروم؛ منهم الغلمان والجواري في قصور الخلفاء والأغنياء والشعراء[3].

كما كان للثقافات الروحية المختلفة، كالديانات السماوية وغيرها تأثير في الثقافة العربية، حيث نرى بعض الشعراء ممن يتبعون إحدى تلك الديانات، يتأثّر في تشكيلاته الشعرية بما جاء فيها من تعاليم، أو نرى أماكن العبادة تؤثّر في هؤلاء بشكلٍ أو بآخر، فالأديرة مثلاً كانت منبعاً لشيئين متناقضين، أولهما: الزهد والورع والبعد عن الملذات. وثانيهما: مناخ للخليعين من الشعراء يجدون فيها كل ما طاب لهم من شراب، وتشبب بالغلمان والجواري. وهو أمرٌ أصبح ظاهرة ملفتة عند الشعراء العباسيين الذين عُرفوا بالخلاعة «كأبي نواس»، أو لم يعرفوا بها «كالبحتري» الذي يقول:

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين ١/٨٨.

(٢) الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني. ١/٣٧٨-٣٧٩.

(٣) نفسه: ١٤/٤٩٢٩-٤٩٣١، ٤٩٣٦-٤٩٣٧.

ما تُقَـضَّى لُبَانَــةٌ عِنْـدَ لُبْنَــى والمُعَنَّـــى بالغانِيَـــاتِ مُعَنَّـــى

بَيْنَ دَيْرِ العَاقُولِ مُرْتَبَـــعٌ يُـشْــ ـــرِفُ مُحْتَلَّهُ إلى دَيْــرِ قُنَّـــى[1]

وقول ابن المعتز الخليفة الشاعر:

عَلّلاني بِـصَوْتِ نَــايٍ وعُــودِ واسْقِيَانِي مِـنْ ابنَـةِ العُنْقُــودِ

أشرَبُ الراحَ وهي تشربُ رُوحي وعلى ذاكَ كـانَ قَتْـلُ الوليــدِ

يــا ليــاليَّ بــالمطِيرةِ والكَـرْ خِ ودَيْرِ السُّوسيِّ باللهِ عُودِي[2]

لقد تألّفت الثقافة العباسية من مجموعة متداخلة من الثقافات، كان أهمها الثقافة الإسلامية التي تعتمد على القرآن وما يتصل به من علوم الدين والدنيا، والفقه وأصول الشريعة، وتجلّت فيها أيضاً الثقافة اليونانية والشرقية المحلية الظاهرة بوضوح في الفلسفة والفن، فقد أخذ المسلمون أجود ما جاء به الإغريق، والرومان، ومن قبلهم من شعوب كالبابليين والمصريين... إضافة إلى ما قدّمه الفرس من تأثيرات في المجالات كافة. وقد انتشرت هذه الثقافة بواسطة وفرة المدارس والمكتبات، ومن خلال حركة النقل والترجمة عن تلك الشعوب، وتفعيلها في النشاط الثقافي الإسلامي. بالإضافة إلى تعدّد الشعوب التي دخلت الإسلام إثر الفتح، وتباينها في الأعراف والأجناس، واتساع الرقعة الجغرافية للدولة الإسلامية شرقاً وغرباً، والانفتاح الثقافي الداخلي للعباسيين واستقطابهم لكل ظاهرة جديدة في الأدب والفن.

ولئن اصطبغ النتاج العربي الفني والأدبي بلغة النزول وحضارة العرب، ولئن عمل على تقوية الروابط التي تصل – بالرغم من البعد الزماني – معظم العصور المتعاقبة، وعلى شد الأواصر – بالرغم من البعد المكاني الذي يفصل مختلف المناطق الجغرافية المسلمة – فقد أحيت الشعوب فنونها

---

(١) البحتري: الديوان. ٤/٢١٤٣، ٢١٤٧.

(٢) ابن المعتز: الديوان. تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٥. ٢/١٩٠-١٩١.

المحلية، وكأن الإسلام قد قدّم للذين دخلوا فيه نماذج قابلة لأن تخضع لسنّة التطوّر والتنوّع، فتجدّدت الأنواع الأدبية والفنية كلها في ذلك العصر. وكان ذلك النتاج الأدبي والفني آخر مظهر من مظاهر الحضارات القديمة، إذ استطاع في فترة وجيزة أن يفهم فنوناً وثقافات كثيرة أثرته وأغنته، وأن يتمثّلها كما يجب، وأن يثبت هويته وفرادته، وأن يتجلّى من ثمَّ بحضوره وخصوصيته في ثقافات الشعوب.

وإذا كنا قد نظرنا إلى أثر هذه الشعوب في العقل العربي من نواحٍ، أبرزها التأثير الديني، ومن ثم الفكري وبعده الأدبي والفني، فذلك لكون هذه النواحي هي التي تشكّل العقلية التي أنتجت شعر المرحلة، ولعبت دوراً في تكوينه، فالدين هو نقطة البدء في كل نشاط عقلي ووجداني، ومن ثمَّ تتبعه النشاطات العقلية الأخرى.

فهذا أبو نواس مثلاً، لم يعدم الاتصال بأصحاب الحديث وعلماء اللغة والأخبار، واتصل بالأعراب، وقرأ ما خلّفه الفرس وغيرهم، فكوّن نمطاً فنياً يجمع بين رقة الفنان ودقة العالم ونزعات الإنسان، وعبّر عن مجتمع امتلأ بالفلسفة الفكرية والحياتية، فأمكننا أن نرى فيه الزاهد كما نرى الماجن، ونرى العروبي كما نرى أكثر من كرّس الشعوبية في عصره. كما أنَّ نفوذ الشعر العربي ظلَّ أقوى من أي نفوذ آخر، فظلَّ الشعر العربي محافظاً على أوزانه الجاهلية، وتقاليده الأساسية التي تأثّرت ببعض عناصرها المكوّنة، لا في قالبها التكويني نفسه، ودَخلت موضوعات جديدة في تشكيلات جديدة وتشبيهات جديدة تحت تأثير الثقافة الغنية للعصر.

رابعاً - الشعر العباسي بين الموسيقى والغناء:

بعد أن كان القدماء لا يرون في الشعر أمراً يميّزه من النثر سوى الأوزان والقوافي، وقد تبعوا أرسطو في ذلك، بدأ النقاد في العصور المتأخرة يرون فيه أموراً أخرى يعبرون عنها بالصور والأخيلة ويسمونها بالعاطفة والانفعال.

إلاَّ أن هيمنة الموسيقى على الشعر بقيت ولا زالت من أساسات تكوينه فازداد تأثّر الشعر في العصر العباسي بالموسيقى والغناء حين أصبحت هذه الفنون روح العصر، ومقدمة ممارساته الرفيعة، ودخلت على الحياة العربية دخولاً سريعاً مع الانفتاح على العوالم والحضارات الأخرى، فتأثّرت بالمغنين الفرس والروم وبأنماطهم الغنائية، وإيقاعات موسيقاهم، مما دفع الشعراء جرّاء ذلك ليصوغوا شعراً يتلاءم مع الأنغام التي تأثّرت بما لدى الفرس والروم، فخرج للوجود نمط غنائيٌ موسيقيٌ عربيٌ خاصٌ كان أشهر مؤديه: إبراهيم الموصللي وابنه إسحاق وهما من أصل فارسي، وحكم الوادي، وإبراهيم المهدي، وأخته عُلية، وغيرهم...

وقد انتشر وجودهم انتشاراً واسعاً في بلاطات الخلفاء والوزراء حتى قال البحتري في بنان بن عمرو «الحارث» الموسيقي والمغني البارع في بلاط المتوكل والمنتصر والمعتز:

هَلْ العَيْشُ إلاَّ ماءُ كَرْمٍ مُـصَفَّقٌ يُرَقْرِقُهُ في الكاسِ مَـاءُ غَمَـامِ

وعُودُ بَنَانٍ حِيْنَ ساعَدَ شَـجْوَهُ على نَغَمِ الألحانِ نَـايُ زُنَـامِ(١)

يضاف إلى هذا، عناية مفكري العصر وفلاسفته بالموسيقى وأحوالها وأساليبها، فظهرت مجموعة من الكتب في علوم الموسيقى وأخبار الموسيقيين والمغنين، كما في رسائل الفارابي وابن سينا وإخوان الصفا، وابن النديم في «الفهرست» وكتاب «الآداب الرفيعة» لعبيد الله بن طاهر..... وكتاب «السماع عند العرب» في جزئه الأول للكاتب مجدي العقيلي يعرّفنا بأبرز ماله علاقة بفن الموسيقى في التراث الإنساني القديم بشكل عام، العربي منه على وجه الخصوص. كما عُني المسعودي بالموسيقى حيث نجد فصلاً خاصاً بتاريخها في مروج الذهب، ومثله فعل ابن عبد ربه في «العقد الفريد».

---

(١) البحتري: الديوان ٣/١٩٩٧.

لكننا لا نستطيع أن نغفل ذكر كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصبهاني الذي كان أكبرَ مثال في ذكر أخبار الغناء والمغنين والموسيقيين ومجالسهم وقواعد غنائهم وموسيقاهم.

ففي هذا الكتاب نجد الدلائل الواضحة على تأثّر الشعر العباسي بفنّي الموسيقى والغناء، ما يعني أنه قد تحقّق مبكراً ذلك التبادل بين النقد الأدبي والنقد الفني منذ العصر الجاهلي مروراً بالعصر الأموي وحتى العصر العباسي وقد قدّم كتاب الأغاني الأخبار الكثيرة في هذا الصدد، كما قدّم بعض الملاحظات التي تخصّ قضية السرقة الموسيقية، وتصنّف إنتاج المغنين في زمر أولها هزلية مؤثرة تنقص العقل، وثانيها تثير شعوراً حيّاً فرحاً وعذباً، وثالثها تجسّد مهارة الغناء وإتقانه[١].

لذلك بات بعض المغنين يتصرفون في الشعر بما يتناسب مع طريقتهم وموسيقاهم، فالأغنية التي كانت تتكون من بيتٍ واحد حرّرها ابن محرز[٢] فغنّى مثانٍ على إيقاع الرمل في الغالب ليغدو اللحن أكثر إتقاناً والأغنية أطول[٣]، هذا من ناحية الشكل.

أما من ناحية الموضوعات فقد كان للتلاقح الثقافي مع الحضارات الأخرى في فنون الموسيقى والغناء أثره أيضاً، حيث أصبح بعض الشعر يُشكَّل بما يتلاءم مع أنغام جديدة دخلت إلى إيقاعاته جمعتها «أنغام اليونان والروم وإيقاع الفرس وأنغام أهل الهند»[٤].

كما أنَّ الفنان/ الشاعر/ المغني/ الموسيقي يفرض طريقته في عيش الحب والتعبير عنه خصوصاً بعد انتشار التعاطي مع المحرمات الدينية والاجتماعية

---

(١) انظر: الأغاني: الأصبهاني ٢٩٠/١.

(٢) ابن محرز: هو مسلم بن محرز، يكنى أبا الخطّاب مولى بني عبد الدار بن قصي، كان أبوه من سدنة الكعبة، وهو فارسي الأصل.

(٣) انظر: الأغاني: الأصبهاني ٣٧٨/١، ٣٧٩.

(٤) طحّان، ريمون: الفن والأدب ص٤٠.

بحرية، فتبع ذلك انتشار شعر الغزل وشعر الخمرة واللهو والمجون... إضافة إلى أنَّ الفنان نفسه يتأثّر بما يستهوي الرأي العام ويسهم في توجيه الشعر وتجديده، إلى الدرجة التي بات جمال الشعر يمتحن من خلال ذلك.

هذا يعني، جاء تأثّر تشكيل الشعر العباسي بفنّي الموسيقى والغناء من ناحيتين أساسيتين: الأولى: الناحية الإيقاعية وهي تخص الشكل. والثانية: الناحية الفكرية وهي تخص المضمون.

أما من الناحية الأولى فإنَّ فنّ الموسيقى توجه بالشعر نحو الغنائية ليكون قادراً على الانصياع للأنغام والإيقاعات التي تشكّل روح القطعة الشعرية المغناة.

لذلك حاول الشعر محاكاة البنى الموسيقية كاللازمة المكرّرة، أو الإيقاع الذي يختار الأوزان[١] التي تتناسب مع هذا الأثر. ومن هذه الأشعار نذكر قول أبي نواس:

يا كثيرَ النَّوْحِ في الدِّمَنِ لا عَلَيْها بل على السَّكَنِ

سُنَّةُ العشّاقِ واحِدَةٌ فإذا أحبَبْتَ فاسْتَكِنِ

ظنّ بي من قَدْ كَلِفْتُ بهِ فهو يجفوني على الظَّنِنِ

رَشَأٌ لولا ملاحَتُه خَلَتِ الدُّنيا من الفِتَنِ[٢]

---

(١) اجتمع علماء العروض على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع في الشعر، لأن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة، فيتحقق الإيقاع في الشعر بانتظام الحركة والسكون، أما العروض بمقابلة ألفاظ الشعر بحروف التفعيلات التي تؤلف ميزان البحر الشعري. (انظر: معجم المصطلحات الأدبية: إعداد إبراهيم فتحي، مادة: إيقاع ومادة علم العروض والأوزان، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس – تونس، ط١، ١٩٨٦).

(٢) أبو نواس: الديوان ص٥٨٠.

وقول أبي العتاهية:

**أرى عِلَلَ الـدُّنيا علـيَّ كثيـرةً		وصاحِبُها حتَّى الممـاتِ عليـلُ**

**إذا انقَطَعَتْ عنّي من العيشِ مُـدَّتي		فإنَّ غنـاءَ الباكيـاتِ قليـلُ**(١)

وقول البحتري:

**إذا النجومُ تراءَتْ فـي جوانبهـا		لَيْلاً حَسِبْتَ سَماءً رُكِّبَـتْ فيهـا**

**إذا عَلَتْها الصَّبا أبدت لَهَا حُبُكـاً		مِثْلَ الجَوَاشِنِ مَصْقُولاً حَوَاشِـيها**

**وزادَها زِينةً مـن بعـدِ زِينتِهَـا		أنَّ اسْمَهُ حينَ يُدْعَى من أسَاميها**(٢)

وقد تابع الفنانون في ظل العباسيين البحث عن تأليف الإيقاع الموسيقي تأليفاً متقناً دون أن ينالوا من قواعد الأنغام العربية، فبزغت موسيقى جديدة لها خصوصيتها حين ارتبطت بشكلٍ أو بآخر بحياة القصور العابثة وترفها وبذخها فتحقق لتلك الموسيقى في ذلك العصر رهافة بالغة ودقة متناهية وتجديداً متميّزاً على الصعيد الموسيقي الشعري الذي يتناسب مع حياة العصر، وباتت أقل طولاً خصوصاً عند الشعراء الذين عكفوا على هذا الفن وأبرزهم: أبو نواس الذي يقول:

**حامِـلُ الهـوى تَعِـبُ		يَسْتَخِفُّهُ الطَّـرَبُ**

**إنْ بكـى يحـقَّ لـهُ		ليسَ مـا بِـهِ لعـبُ**

**تَضْحَكينَ لاهيـةً		والمُحِـبُّ يَنْتَحِـبُ**

**تَعجبِـينَ مِـن سَـقَمي		صِحَتي هِـيَ العَجَـبُ**

**كلَّمـا انقضَى سَـببٌ		منكِ عـادَ لـي سَـببُ**(٣)

---

(١) أبو العتاهية: الديوان. ص٣١٧.

(٢) البحتري: الديوان ٢٤١٨/٤، ٢٤٢٠.

(٣) أبو نواس: الديوان ص٦٦.

وصريع الغواني في قوله:

يـــــا أيُّهـــــا المعمـــــودُ	قــــد شـــفَّكَ الـــصّدُودُ
فأنـــــــتَ مُـــــستهامٌ	حالفـــــكَ الـــــسهودُ
تبيـــــتُ ســـــاهراً قـــــد	ودَّعَـــــكَ الهُجُـــــودُ
وفـــــي الفُـــؤادِ نـــــارٌ	لـــيسَ لهـــا خمـــودُ[١]

والبحتري حين يقول:

كَمْ لَيْلَـةٍ فيـكِ بـتَّ أسْـهَرُها	ولَوْعَةٍ مِـنْ هَـوَاكِ أُضْـمِرُها
وحُرْقَــةٍ والــدُّموعُ تُطْفِئُهـــا	ثـمَّ يعـودُ الجَـوَى فيُـسْعِرها
بيضاءُ وردُ الشَّبابِ قد غُمِـسَتْ	فــي خَجَـلٍ ذائـبٍ يُعَـصْفِرُها
اللهُ جـارٌ لهــا فمــا امــتلأتْ	عَيْني إلاَّ من حَيْثُ أُبْـصِرُها[٢]

وبشار في قوله:

أَعَبْدَةُ قد غَلَبْتِ علـى فـؤادي	بِدَلِّكِ فـارْجِعي بعـضَ الفـؤادِ
جَمَعْتِ القلبَ عنـدكِ أمَّ عَمْـروٍ	وكان مطرَّحـاً فـي كـلِّ وادِ[٣]

وقوله:

عُبَيْدَةُ أَطْلِقـي عنِّـي صِـفَادي	ولا تَعْدِي عليَّ مـع الأعـادي
ومن يكُ في الهوى جَلْداً فـإنِّي	رقيقُ القَلْبِ لَسْتُ مـن الجِـلادِ
لو انَّ الغانيـاتِ مَلَكْـنَ قَلْبـي	لكانَ محلُ عَبْدَةَ في الـسَّوادِ[٤]

---

(١) ابن الوليد، مسلم: الديوان. تح: سامي الدهان، دار المعارف، مصر. ص١٩٤.

(٢) البحتري: الديوان. ١٠٧٤/٢.

(٣) ابن برد، بشار: الديوان. ١٣٨/٣-١٣٩.

(٤) نفسه: ٢٢/٣-٢٥.

فاللفظة قبل كل شيء صوت ينطق به الإنسان، والموسيقى صوت قبل كل شيء، لهذا يرتبط الأدب والشعر بالموسيقى بروابط متينة منذ القدم[1] تجعلهما يتأثران ببعضهما، خاصة أن الموسيقى هي فن يقلّد الصوت البشري ونطقه وإيقاعاته، كما يقلّد أصوات الطبيعة بشكل عام، والشعر يحفل بهذه الإيقاعات والنغمات، والغناء يظهرها أكثر فأكثر باجتماعهما.

إنَّ المغنين والموسيقيين قد أعادوا صياغة العلاقة بين فن الشعر وفنّي الغناء والموسيقى، حيث جعلوا «الشعر يعتمد في تقويم أوزانه على الإيقاع الموسيقي أو الغناء»[2].

ولا يمكننا أن نغفل أنَّ القصيدة العربية القديمة هي شكلٌ موسيقي مفتوح، أو بتعبير أكثر دقة: شكل موسيقي متوالٍ فيه ثبات، يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى ما لا نهاية مثلها في ذلك مثل الزخرفة العربية والإسلامية[3]، كما تتجلّى في فن الأرابسك.

أمَّا من الناحية الفكرية أو المضمون فنلحظ النزوع الجديد نحو التجريد، وتشكيل صورٍ شعريةٍ أكثر تعقيداً بعد أن كانت الصور الشعرية حسّية في غالبها، إذ اختلفت الرؤى وتعمّقت النظرة نحو الحياة وداخل النفس، وبدأ الاهتمام يزداد بعلوم جديدة معاصرة، فأصبحنا نرى الموسيقيين والكتّاب والفلاسفة منذ القرن الثالث الهجري يتجهون نحو دراسة علم الموسيقى ويتساءلون عن أصول الموسيقى الإسلامية وطبيعتها[4].

---

(١) هورتيك، لويس: الفن والأدب. ص١٣.

(٢) سلوم، تامر: في التشكيل الموسيقي للشعر العربي. مديرية الكتب والمطبوعات، جامعة تشرين، ١٩٨٩-١٩٩٠، ص١١٦.

(٣) داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة. دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨. ص٥٣. وإسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر: ص٦٤.

(٤) كالفارابي والكندي على سبيل المثال.

فدرسها الكندي مثلاً من الناحية النظرية على أساس أنها جنسٌ أدبي يقدّم اتجاهين رئيسين: الأول يهتم بمظاهر علم الكونيات والأخلاق في الموسيقى، والثاني: يهتم بمظاهرها الرياضية والسمعية.

ومثل هذا الاتجاه في البحث يتجاوب مع تلك القيمة الحضارية في الشخصية العربية والتي أثرت في مناحي الحياة العباسية وجعلت الشعر بالضرورة ينزع إلى التجديد بما يتناسب مع الإيقاعات والنغمات فالقول العددي – حسب تعبير الكندي - «الملبس اللحن مشاكلاً في المعنى لطبع اللحن في هذه الأنحاء الثلاثة وأنواعها، وفي نسبة زمانية، أعني إيقاعاً مشاكلاً لمعنى اللحن، فإن الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجي والحزن؛ والخفيفة المتقاربة مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسّط؛ والمعتدلة مشاكلة للمعتدل»(١).

وهذا يعني أنَّ الشعر الغنائي لابد أن يكون خالياً من عيوب النظم متّسق الإيقاع والعروض، ويتلازم معناه مع الآثار النفسية لأنواع الغناء الثلاثة: المحزن وهدفه القلب، والمطرب وهدفه النفس، والمعتدل وهدفه العقل.

وهذه الآثار النفسية للشعر المغنّى لا تتأتّى فيه إلاَّ من خلال إيقاعات مناسبة لها، وتتمثّل في:

الإيقاعات الثقيلة للمحزن منه، والإيقاعات الخفيفة للمطرب منه، والإيقاعات المعتدلة للمعتدل منه.

وعليه لابد أن يتلاءم وزن الشعر وعروضه وموسيقاه وصوره بالضرورة مع الآثار النفسية للغناء، وهو ما أثّر في الموضوعات المطروحة أيضاً.

من هنا، نلاحظ جنوح المجدّدين من شعراء العصر العباسي، نتيجة حتمية لما سبق، نحو التعلّق بالأشكال وأثر ذلك في شيوع فن البديع وأشكاله اللفظية عند

---

(١) الكندي، يعقوب بن إسحاق: رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف. تح: يوسف شوقي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٦. ص١١٢.

أبي العتاهية وأبي تمام ومسلم بن الوليد وغيرهم، الأمر الذي قاد النقاد لاحقاً إلى تنهيج هذه الأشكال ودراسة الشعر وأساليب تشكيل صوره من خلالها.

كما أسهم بشكل غير مباشر، في التصوير الشعري التجريدي البنية وتغيير الأنماط التصويرية التقليدية، فالموسيقيون والمغنّون وهم في معظمهم من أصل غير عربي، كانوا على صلة بالبنى التجريدية التي تنظّم الفن أكثر من غيرها نتيجة ثقافتهم مختلفة المصادر، وهو ما كان له دور أساسي في تحويل الجمالية الشعرية عند العرب من النمط التقليدي المحافظ في التصوير والتشكيل إلى النمط التجديدي التوليدي فيه، والاستفادة من الحسّية على نحوٍ يظهر الصور المركّبة التي تعكس واقع التعقيد الذي طرأ على المجتمع.

إنَّ استفادة الفنون من بعضها أمر نسبي، فمن المستحيل أن نستبدل طبيعة فن بطبيعة آخر، لكنها تستقي بعض الآثار من بعضها، فالرؤية التجريدية النابعة من الموسيقى أفاد منها التصوير والشعر، لكن المبالغة التجريدية في الشعر يمكن أن تسيء إليه وتقطع وشائج الصلة بين المبدع والمتلقي وتنحو به نحو الغموض والإبهام، أما حين يبدو الشعر موسيقى تتخذ فيه الفكرة طابع العاطفة، ويتحقق فيه المزج بين الفكرة والصورة فهذا ما يجعل بعض النقاد ينظرون إلى القصيدة على أنها لوحة صوتية، أو إلى اللوحة على أنها قصيدة غير منطوقة.

وهذا كله لا يعني أنَّ الشعر صورة ناطقة ولغة خاصة تنقل إلينا أحداث عصر وطرق تفكير ومؤثرات ثقافة بطريقة تختلف عن لغة التاريخ والفلسفة والفكر النقدي، لكنَّ الشعر يقوم على «مجموعة من الصور والأصوات والإيقاعات، بشرط أن يتكوّن من هذه العناصر جميعاً كلٌّ موحّد لا يقبل التجزئة»[1].

---

(١) إبراهيم، زكريا: الفنان والإنسان. ص١٢٩.

فالمؤثرات كثيرة في تكوين الشعر العباسي، ولا يمكننا تفسير ظهور تلك الحركات الفنية والنقدية الجديدة في الأدب والشعر إلاَّ بتضافر المؤثرات الداخلية والخارجية التي أشرنا إليها، إذ لا تكفي واحدة منها لتغيير نظم العمليات المعرفية السابقة، والإيديولوجيات التي التزم بها الشعر العربي فترة من الزمن، لكننا لا ننكر أن بعض الأطر الظاهرية والباطنية في النتاج الشعري العباسي قد حافظت على القديم ولم تخرج عنه، وأنَّ التغيير والتجديد استلزم تفاعلاً من الخارج والدّاخل ليشكّل تلك الحركة الديناميكية التي طوّرت في التاريخ العربي وأثرت في أدبه وفنّه، ومثّلت حركة التجديد الشعري.



الفصل الثالث

الفن التشكيلي في الشعر العباسي

في منظور جمالي يأخذ بعين التقدير ثلاثة عناصر: الفنان والمواد المستخدمة والمتلقي لابد لنا من أن نلاحظ التحوّل الذي أصاب الشعراء المصورين في العصر العباسي في إنتاجهم المتجدّد ذي المستوى الإبداعي الفني الذي يعي ذات الفنان.

وثمّة مظاهر ترمز لهذا الوعي أهمها: فتنة الأشكال التجريدية التي تصون في أعماقها فعل الإبداع، واللغة المهذّبة التي كان يدّخرها الشاعر للتغنّي بإبداعه.

وإذا نظرنا بإمعانٍ إلى الشعر العباسي نجده قد تمثّل الفنون التشكيلية على اختلاف أنواعها، واتخذها أدوات إجرائية يبني من خلالها صوره الشعرية، أو عناصر يصف مظاهرها الحسيّة البادية للعيان، ويظهر انعكاساتها الجمالية على النفس. وما يمكننا أن نضيفه إلى طبيعة الصورة في هذه الدراسة على هذا النحو يتمثّل في أسلوب إبداع الصورة، وتكوين المشاهد الشعرية في القصائد.

وهي عملية يمكن لها أن تستعير من الأجناس المتاخمة للأدب تقاناتها وأدواتها، فيمكّننا ذلك من النظر إلى الصورة بشكل كلّي مفصّلٍ في آنٍ واحدٍ، دون أن نلجأ إلى الاعتماد على دراسة الأسلوب وحده المعتمد على الطرف اللغوي الصرف الذي لا يظهر جمالية الصورة والمشهد بشكل متكامل بغية التأثير والدلالة.

فدراسة الأسلوب من خلال العلاقات اللغوية والإشارات والرموز يبعد اللغة عن محدوديتها ويوسّع آفاقها، ولذلك يحق له استرفاد التقانات المتاحة كافة في الفنون الأخرى.

وهنا نحاول قراءة النصوص الشعرية العباسية من خلال البحث في ملامح الفنون التشكيلية فيها من الوجهتين اللتين أشرنا إليهما.

أولاً- التصوير:

يعرف فن التصوير أنه تنظيم للألوان بطريقة معينةٍ على سطحٍ مستوٍ، ويعرف أنه فن التشكيل بالألوان والخطوط على سطحٍ ذي بعدين من خلال الصور البصرية، ويعرف باعتباره الفن المكوّن من التنظيم الخاص للأفكار وفقاً لإمكانات الخط واللون على سطحٍ ذي بعدين، ويعرف أنه فن التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحدّدة بواسطة لغةٍ بصريةٍ ثنائية البعد.

ففن التصوير هو من الفنون التي تتضمن خمسة عناصر رئيسة – كما يشير هربرت ريد[١] -، هي: إيقاع الخطوط، وتكثيف الأشكال، والفراغ، والأضواء والظلال، والألوان. ويتداخل مصطلح التصوير مع مصطلح الرسم، فكلاهما يتعامل مع لوحة مُنْتَجَة، ويصح عليهما التعريفات السابقة التي ذكرت، لكن الفارق الجوهري بينهما يكمن في «أنَّ الرسم يتم بالخط فقط، مع الاهتمام بعنصر الظلال أيضاً، أما التصوير فيتم أساساً باللون»[٢].

ارتبط الشعر بالتصوير ارتباطاً شديداً منذ القدم، وكثيرة هي العوامل التي متَّنت هذا الارتباط، فالشعر صورة ناطقة، والتصوير شعر ناطق، ويقال إنَّ أول رسم كان نوعاً من الكتابة لا يهدف إلى إدخال السرور، وإنما إلى

---

(١) ريد، هربرت: معنى الفن. تر: سامي خشبة. مراجعة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨. ص١٩.

(٢) عبد الحميد، شاكر: التفصيل الجمالي «دراسة سيكولوجية التذوّق الفني». ص٢٤٨.

تقديم المعلومات فحسب، وقد استعان الشعر بفن التصوير منذ البداية من خلال الحروف الهجائية، وتداخلت هذه العلاقة بينهما على نحوٍ جعلهما يتبادلان الأثر عبر الزمن، مع أنَّ النظرة إلى هذا التداخل قضية نسبية باعتبار أنَّ كلاً من الفنين لهما فضاءاتهما التشكيلية الخاصة، وربما يتم التداخل بانسجام النص الشعري مع اللوحة التصويرية، فهما فنّان متباعدان متقاربان في الوقت نفسه، فالشعر يعتمد الحيّز الخيالي بعداً تنفيذياً، بينما التصوير فيعتمد الحيّز المكاني للتنفيذ، ولكن النظر إليهما من خلال الأدوات والخلفيات يمكن أن يجعلنا نرى الشعر تصويراً والتصوير شعراً وهو ما تحقق على نحوٍ ما في القصيدة العربية.

وإذا أردنا البحث في العمق التاريخي لفن التصوير عند العرب نرى أنَّ وجوده وتطوّره قد تأثّرا بمجيء الإسلام، فلمّا جاء الإسلام كره التصوير، وفي بعض الحالات نهى عنه نتيجة للظروف التي أحاطت بالدعوة ومعتنقيها آنذاك[(١)].

وقد انعكست هذه الكراهية على الفن بصورة عامة والشعر بصورة خاصة، حين بدأت موضوعات شعرية تتلاشى، وأخرى ممّا يتناسب مع الحالة السياسية والاجتماعية للأمة المسلمة بالظهور[(٢)].

ومال التصوير شيئاً فشيئاً إلى التجريد، وبقي التركيز الفني موجهاً إلى فن الشعر بل ازداد الاهتمام به مع نضوج موضوعاته، واتخاذ صوره الشعرية أساليب عدّة للتعبير عن نفسها.

بيد أنَّ هذا لا يعني أنَّ فن الشعر قد أغنى العرب والمسلمين عن الفنون الأخرى وأشبع ذواتهم، لكنه اتخذ من الفن وسيلةً لتشكيل صوره وقصائده، وباتت الصور الشعرية الحسيّة بداية التقاء ضمني وتقارب غير نوعي بينهما

---

(١) سبقت الإشارة إلى هذه الفكرة في الصفحتين: ٤٤ - ٤٥ وإحالاتهما.

(٢) كشعر الفتوح والشعر السياسي والشعر الماجن... إلخ. انظر في هذا الصفحات: ٥٣ - ٥٧.

عندما لبست الصورة الشعرية نسيج المجاز القولي، ودخلت في أبنية تشبيهية حسّية، ثم في أبنية استعارية مفعمة بالحركة والألوان بفعل الكلمات والمخيلة.

وقد التقط العربي صوراً ولوحات حسّية مرتبطة بالبيئة ارتباطاً وثيقاً، فأفرزت المكانية عند الجاهليين صوراً للديار والأطلال، ورسمت نموذجاً أعلى لجمال المرأة المعشوقة وقدّمت لوحات مبدعة في الطبيعة الصامتة والمتحركة بتفاصيلها الدقيقة.

وتابع الشعراء الفنانون في العصور الإسلامية هذا الإبداع التصويري إلى أن جاء العصر العباسي بكل المؤثرات التي اجتمعت فيه، ثقافة وفكراً ومواهب فذّة ولغة تتفتق من بين حروفها وكلماتها أجمل الصور واللوحات، حيث وجد التصوير مكانه ومكانته، فتغذّى أولاً بما جاء في كتب الإغريق ونقل إلى العربية، واعتمد المفهوم الأفلاطوني الذي وجد أنَّ التعبير الأمثل والأكمل للشكل الإنساني يتم في تصويره بالأبعاد الثلاثة، كما تغذّى من روائع الآفاق التي دخلها الفاتحون في أرض المشرق خاصة، وبتأثير فنون أهل الذمة الذين تعايشوا مع المسلمين وكان لهم دور فيما ظهر منها بعد ذلك، ويضاف إلى ما ذكرنا أن الأحكام الشرعية في منع التصوير لم تجد لها المكان الأمثل للتطبيق فتمّ تجاوزها بشكل أو بآخر.

ومن أهم العوامل التي أغنت العصر العباسي بفن التصوير، ثراء العصر وإبداع الأغنياء لوسائل ترفهم حيث أثروا مجالسهم ودورهم وقصورهم بالأواني المزخرفة المصوّرة والملابس المزيّنة بأنواعٍ شتى من الصور، وبات التصوير على الجدران من أهم أنماط التزيين لديهم، فتسرّب الفن رويداً رويداً إلى الحياة العامة والخاصة في هذا العصر، وأصبح المصورون يتدفقون على قاعدة الخلافة طمعاً بالمال والمكانة، فقد اتخذوا التصوير سبيلاً للرزق من ناحية، وحالة فنية معبّرة تجسّد رغبات داخلية من ناحية أخرى.

من هنا تتبع العلاقة بين الشعر والتصوير، لأن التشكيل الفني في الشعر يطال كل ما له علاقة بالمعنوي والدلالي في الحياة الإنسانية، ويغطي سائر أنماط الفكر والقول. لذلك يكون التصوير في الشعر تعبيراً يتركز في صلب الفكرة، سواء لامست جانباً حسيّاً أو رامت ملاحقة الظلال المعنوية فيها.

وإذا ما استخدم التصوير في المشهد الشعري، يصبح المشهد هو الإطار الذي يحتوي تلك العمليات التصويرية، وهي رؤية موسّعة تتمدّد فيها الدلالة عبر حدود اللغة إلى الإشارات غير اللغوية لكنها يمكن أن تستغرق الأساليب الفنية والتعبيرية المتاحة لإجلاء الفكرة التي ترومها.

١ - الشعر العباسي فن تصويري:

يمكننا أن نأخذ مثالاً على تلك المحاولات التصويرية الشعرية في الشعر العباسي من خلال محاولتهم تصوير المواقع الحربية والمعارك والأعمال البطولية لتأريخها وتوثيقها. وتصويرها شعرياً على هذا النحو جعلهم يسيرون على طريق فن التصوير في توثيق هذه الأحداث، واستخدام تقاناته الأساسية «الخطوط – الألوان – الإطار – الزاوية - الإيحاء» في تشكيل الصور الشعرية التي تتألف منها لوحات القصيدة اعتماداً على اللغة الشعرية المبدعة.

فحين يمدح أبو تمام الخليفة المعتصم، ويصوّر انتصاره على الروم من خلال مشاهد لمعركة عمورية التي اندلعت سنة (٨٣٧م) وانتهت بفتح ذلك الموقع المهم، وهزيمة الروم أمام الفاتحين، يظهر شدة هذه المعركة وقوتها من خلال جملة من المشاهد في قصيدته نختار منها:

لقَدْ تَركْتَ أَميرَ المُـؤْمِنينَ بِهـا ... للنّارِ يَوْماً ذَلِيلَ الصَّخْرِ والخَشَبِ

غادَرْتَ فيها بَهِيمَ اللّيْلِ وهو ضُـحَىً ... يَقلّه وسْطَها صُبْحٌ مِـنَ اللّهَـبِ

حتى كأنَّ جَلابِيبَ الدُّجَى رَغِبَـتْ ... عَنْ لَوْنِها أو كأنَّ الشَّمْسَ لم تَغِبِ

ضَوْءٌ مِنَ النّارِ والظّلْماءِ عاكِفَـةٌ ... وظُلْمَةٌ من دخانٍ في ضُحىً شَحِبِ

والشّمْسُ طالعةٌ مِنْ ذا وقد أَفَلَتْ ... والشَّمسُ واجِبَةٌ مِنْ ذا ولَمْ تَجِبِ[١]

---

(١) أبو تمام: الديوان. ٩٩/١.

كانت المعركة حامية الوطيس فالمدينة احترقت وذل خشبها وصخرها للنار، وهنا يحاول الشاعر أن يصوّر كيف أنّ ضوء النار يطرد الليل فيغدو كالإصباح لتوقّده وشدة الأنوار المنبعثة عنه، وقد أصبحت أثواب الظلام الحالكة بعيدة عن ذلك المكان فكأنَّ الشمس مازالت فيه ولم تغب لأن ضوء النار الشديد الساطع الذي ظهر في الليل صيّره نهاراً، وتحوّلت النار إلى دخان في الصباح فجعلته يبدو شاحب اللون، فكأنَّ الشمس طالعةٌ من ضوء النار في هذا الليل مع أنها أفلت في حقيقة الأمر، في حين أنَّ ضوء النهار تلاشى وراء ذلك الدخان في الصباح.

يرسم أبو تمام لوحة الليل والنهار في تداخلهما في معركة عمورية، فيضع خطوطاً أساسيةً لذلك المشهد، ثم يستعين بالتصوير من خلال أدوات إجرائية أبرزها الألوان ليتمكن من نقل الحالة الحركية الازدواجية التي تتحرك العناصر من خلالها في الواقع ما بين الظلام و«النار – اللهب...» وكلاهما يضيف إلى اللوحة ألواناً تتدرّج بين الأصفر والأحمر والبرتقالي، وربما تتغيَّر حسب شدة النار وتدرّجها وخفوتها، ومن ثمَّ نرى صورة النهار المناقضة للسطوع السابق حيث الألوان الكئيبة للمعركة تترجم نتائج الانتصار من جهة، والخراب الذي حلَّ بهذا الحصن الرومي المنيع من جهة أخرى وذلك من خلال «ظلمة من دخان – ضحى شحب...».

إنَّ الشاعر يضعنا أمام لوحات متعددة تغطي المشهد التصويري الحيّ للمعركة، وهو المشهد الذي ينقل تفصيلاتها الواقعية وكأنها تجري الآن أمام المتلقي فتؤرّخ لهذه المعركة أفضل تأريخ، وأدق توثيق وتبقى حالة الانتصار في ذلك الموقع حيّةً.

والمتنبي في إطار مدحه لسيف الدولة يوم بنائه ثغر الحدث، والتقائه مع الروم في معركة دامية انتصر فيها وبنى الحدث، يقول:

هَلِ الحدثُ الحمراءُ تَعْرِفُ لَوْنَها	**وتَعلَـم أيّ الـسَّاقِيَيْنِ الغَمـائِمُ**
سَقَتْها الغمامُ الغُرُّ قَبـلَ نُزولِـهِ	**فلمَّا دَنا مِنْهَا سَـقَتْهَا الجَمَـاجِمُ**
بَناها فَأَعلى والقَنا تَقْرَعُ القَنَـا	**ومَوْجُ المَنَايا حَوْلَهـا مُـتَلاطِمُ**
وكانَ بِهَا مِثْلُ الجُنونِ فأَصْبَحَتْ	**وَمِنْ جُثَثِ القَتْلَى عَلَيْهَا تَمَائِمُ**(١)

لقد ثار المتنبي، كغيره من شعراء عصره، على التقليدية الشعرية، وسار ضمن خط الانحراف الفني الذي سلكه شعراء آخرون كأبي تمام والبحتري وابن الرومي وأبي نواس... نتيجة المفهوم الجديد للفن الشعري الذي نشأ في ذلك العصر، وبسبب المؤثرات الكثيرة التي دخلت عليه، ودخول الفلسفة في منظومة العقل العربي وتأثيرها في النشاط الإنساني العباسي، فانطلق الشعر من التعبير البسيط إلى التعبير المركّب الذي يظهر تفاصيل اللوحة بجماليات فنية خاصة.

من هنا يمكننا النظر إلى لوحة المتنبي من خلال منظورين اثنين:

الواقعية التي انطلق منها فتشكَّلت عناصر التصوير ومادته من الواقع المحسوس، لينتقل إلى المجرد في البيتين الثالث والرابع.

والأسلوب الذي شكّل من خلاله تفاصيلها وقيمها الدلالية والإبداعية والجمالية.

فهو يأخذ في مقطوعته الموضوع الأساسي ويبدعه بضربة واحدة كالرسام الذي يبدأ لوحته بخطوطها العامة الكبرى دون الدخول في التفاصيل مباشرة، فالموضوع في المشهد هو الجو العاصف المخيف الذي تمَّ فيه بناء قلعة الحدث؛ رماح تقرع رماحاً، والموت كالبحر الهائج يدك صفوفاً من المقاتلين بعد صفوف، والقلعة رغم ذلك تبنى وتعلى وترتفع.

---

(١) المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ٣/٣٨٠-٣٨٧.

في هذا الواقع الفني ندرك الطاقة الفنية التي نشأت في اللوحة عن نزاع ضدين هما: حركة **البناء** الصاعدة، وحركة **الهدم** التي تمارسها المنايا في صفوف المتقاتلين، هذا النزاع بين الضّدين، وقد استمرّ زمناً، في حالة تراكم كمّي في الأحداث الثانوية التي لم يذكرها الشاعر حين انتقل في البيت الرابع إلى حالة تحوّل في الكيفية، إذ نلاحظ ابتداء الشطر الأول بالفعل «كان» وانتهاءه بالفعل «أصبح»، أي هناك فترة من الزمن قد مرّت بكل تفاصيل أحداثها لكنه مرّ بها وكثّفها في كلمة واحدة هي «الجنون»، ومنها يثب الشاعر إلى مرحلة أخرى، فقد انتهت المعركة ومات قرع القنا وهدأت أمواج المنايا، وأصبح الصمت يعمّ المكان بفعل التمائم المتناثرة حول القلعة؛ وما هي إلاّ الجثث التي خلفتها المعركة وراءها.

يضعنا الشاعر أمام لوحة يطغى عليها اللون الأحمر، وقد تلوّنت بهذا اللون نتيجة كثرة دماء الروم التي سالت على جنباتها، واللون الأحمر لم يكن خاصاً بالقلعة فقط بل كان خاصاً باللوحة كلها حتى السحاب الموجود فيها.

لذلك نرى الشاعر يتعجب من خلال التساؤل الذي أضمره في نفسه، وأوجده في لوحته: «أيّ الساقيين الغمائم؟» ليثير تساؤلاً عند المتلقي بقوله: هل تعرف هذه القلعة لونها؟ ومن منحها هذا اللون؟! أجماجم الروم التي سقتها بالدم، هي التي أعطتها اللون الأحمر؟ أم السحائب التي سقتها بالمطر.

وتأتي الإجابة في البيت الثاني حيث جرى عليها من الدماء كما جرى عليها من الماء واستوى كلاهما بالسقيا.

إنَّ التقانة اللونية البارعة التي أضفاها الشاعر على لوحته تنمّ عن مقدرته التصويرية التي أظهرتها نوعية متميّزة في تشكيل النص الشعري.

وإن انطلقت من حيّز المحاكاة الواقعية إلاّ أنَّ الشاعر استخدم أسلوب المدرسة الانطباعية في التصوير الفني – إن جاز التعبير – الذي يعطي المتلقي الانطباع العام للمشهد من خلال استخدام الألوان دون استخدام الخطوط التفصيلية وتوضيح الأجزاء بدقة. يضاف إلى ذلك اعتناء الشاعر في

البيت الرابع بإظهار المعاني المجرّدة مثل «الجنون – انتهاء المعركة» من خلال أدوات حسّية بصرية، فقد نقل قدرة الممدوح على بناء القلعة أثناء تلك الحالة المرعبة من الموت حيث أصابت حالة من الجنون أهل ذلك المكان عندما هاجمه الروم، فلما قتلهم سيف الدولة وعلّق جثثهم بجدران القلعة سكنت الحرب وسلم أهلها، فالتشبيه الذي استخدمه الشاعر جاءت نتيجته على مرحلتين في المشهد، فهو شبّه جثث القتلى بالتمائم أولاً، وكان لهذه التمائم «الجثث» فعل السحر حين سكنت المعركة ثانياً.

وهذا الأمر يقودنا إلى حالة الحركة في اللوحة الشعرية، هذه الحركة لها مصادر عديدة هي: «سقوط الدماء – سقوط المطر – البناء المتعالي – الرماح المتقارعة – الموج المتلاطم»، مع أنَّ الحالة النهائية فيها هي حالة السكون المضادّة للحركة وهو الأمر الذي منح اللوحة الشعرية جمالية فنية عالية، وإن لم نلحظ تركيزاً مقصوداً من الشاعر عليها بل كان جلّ تركيزه ينصبّ على الانفعال الصادق بالوقائع الخارجية، وحركتها الداخلية، وتكثيفها لخلق واقعٍ جديد لا تعوزه الحياة أو الحركة أو الجمال أو العمق، فقد جمعها كلها.

إنَّ فنّي التصوير والشعر فنَّان مستقلان بلا شك، لكل منهما ذاتيته الخاصة وأدواته ووسائله، مع أنهما ينبعان من المصادر ذاتها.

وإذا حرّكنا الخيال في الشعر وصلنا إلى التصوير بشكلٍ تتحكّم فيه ذائقة المتلقي وثقافته وبراعة المبدع وقدرته على توصيل صوره ورموزه من خلال الرسم بالكلمات فتبدو كما رأى ابن الأثير أبيات المتنبي حين يصف معركة:

«إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها، وأشجع من أبطالها، وقامت أقواله للسامع مكان أفعالها، حتى تظن الفريقين قد تقابلا، والسلاحين قد تواصلا...» [١].

والمتتبع لمثل هذه النصوص الشعرية التي استطاعت أن تستدعي تقانات فن التصوير وتستثمرها على نحوٍ إبداعي فني، يدرك أنه لا يقف أمام

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ٣٤٩/٢.

لوحات تصوّر هذه المعارك وبناء ذلك الثغر في نهايتها، أو إسقاط ذلك الحصن المنيع في ختامها، إنما هو يقرأ التاريخ عبرها، ويوثّق تفصيلات دقيقة لأحداثها ومجرياتها، تقود المتلقي لمعرفة ذلك التاريخ وتذوّق الإبداع الفني والجمالي في النص الشعري في الوقت نفسه، وهي المهمة الرئيسة التي توكل لمثل هذه النصوص.

٢ - التصوير فن شعري عباسي:

إذا كنا قد ناقشنا أبيات المتنبي في وصف المعركة وتصويرها، وبدت لوحةً مرسومةً أمام مخيلتنا، فقد نقل لنا بعض شعراء بني العباس لوحات حقيقية من خلال الشعر حين وجد فن التصوير مجالاً واسعاً من الاهتمام، خصوصاً في المناطق التي دخلها الإسلام، حيث ظهرت أشعار كتبت بتأثير لوحةٍ مرسومة.

تلك القصائد التي سمّاها عبد الغفار مكّاوي حديثاً بـــ «قصيدة الصورة»[(١)] ظهر فيها الجمال والبراعة بقدر ما كان متوفّراً في اللوحة الأصلية ذاتها.

فقد صوّر أبو نواس في سينيته أطلال حانات الأكاسرة في المدائن إلى أن وصل إلى وصفٍ رائعٍ للرسوم الموجودة على الكأس الفارسية حيث قال:

تُدارُ عَلينا الرَّاحُ في عَــسْجَدِيَّةٍ ... حَبَتْها بِأَلْوَانِ التَّصاوِيرِ فَــارِسُ

قَرَارَتُها كِسْرى وفــي جَنَباتِهــا ... مَهاً تَدْرِّيْها بالقِــسيِّ الفــوارِسُ

فَلِلْخَمْرِ ما زُرَّتْ عليهِ جُيُوبُهــا ... ولِلْمَاءِ ما دَارَتْ عليهِ القلانِسُ[(٢)]

يصوّر أبو نواس في هذا النص – معتمداً على تقانة السرد الحكائي – شكلاً من أشكال الحياة العباسيّة اليومية، ويعالج فيه موضوع اللهو الذي انتشر

(١) مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور). ص٦.

(٢) أبو نواس: الديوان. ص٣٢٧.

في الدولة بصورة لافتة بعد أن تمَّ التمازج بين العرب والأمم الأخرى، وانتقلوا إلى حالة حضارية جديدة فيها من ألوان العيش وصور المجتمع ما لم يكن لهم به عهد، ووجد الشعراء حرية في القول، ومتسعاً في التصوير الجديد، وابتكار الأخيلة، وتوليد المعاني وتشكيل الصور من خلال التأثّر في الفنون الأخرى.

يمهّد الشاعر للوصف التصويري الأبرز في هذا المشهد الشعري في البيت الأول من المقطع الذي يبدأ بصيغة المجهول «تُدار علينا الرّاح» ليتّضح من خلال هذا المجهول أنَّ هذه الدَّار هي ملهى وهناك ساقٍ يدير الرّاح على الندامى فيها في كأسٍ عسجديةٍ، فحذف الموصوف وأبقى على الصفة «عسجدية»، وهنا تتعدّد الدّلالة، فإمّا أنَّ هذه الكأس ذهبية لأنها مصنوعة من الذهب أو مطلية بالذهب، وإمّا أنَّ الخمرة فيها ذهبية اللون، وهذا التعدّد الدلالي هو ما يميّز اللغة الشعرية عندما تتعانق مع فن التصوير.

وقد تميّزت هذه الكأس فوق ذلك بالتصاوير الموجودة عليها من صنع الفرس، ولفظة «ألوان» تشير إلى تعدّد الدّلالة أيضاً، فإمّا أنَّ الشاعر أراد الألوان التي يستخدمها الرسام المصوّر في رسمه، وإمّا أنَّ هناك عدة تصاوير على هذه الكأس. الأمر الذي يجعل اللغة الشعرية تدخل في إطار فن التصوير أكثر فأكثر وتجعل النص برمته أكثر جلاءً ووضوحاً، وكأننا أمام لوحات توضيحية لقصة تسرد علينا. وفي البيتين الأخيرين نجد أنفسنا أمام قصيدة الصورة، حيث ينقل لنا الشاعر الصور الموجودة على هذه الكأس بلغة شعرية شفافة كشفافية الخمرة داخل تلك الكأس إذ تظهر صورة كسرى في قعرها، ممّا يؤكّد أنَّ الكأس مصنوعة من الزجاج حيث يرى المشاهد ما فيها، وفي جنباتها صور الفوارس يرمون البقر الوحشي بسهامهم، وهي فكرة تجريدية تنقل للرائي أو المتلقي عبر تقانةٍ فنية تصويرية شكلاً من أشكال الحياة القديمة أو صفاتها. أمّا الخمرة فهي تصل إلى أعناق الفوارس، بينما الماء الذي وضع عليها يغمر الرؤوس، وهذا يعني مرة أخرى أنَّ الكأس من الزجاج إذ

يمكن رؤية حدّ الشراب فيها، وهذه الحالة التوكيدية تزيل توهّماً سابقاً إزاء الأبيات السابقة، والتناص الذي نلاحظه بين لغة القول ولغة التصوير خلق شكلاً إبداعياً جديداً يدمج فني الشعر والتصوير في لوحة شعرية مميّزة أبدعها أبو نواس، وأدخلته في إطار الشعراء التقانيين الذين يهتمون بالصناعة الشعرية عن وعي، فيضيف إلى المتعة الأولية في تأمّل هذا المشهد متعة جديدة للمتلقي، هي الإحساس بجمالية اللغة الشعرية التي استخدمها الشاعر لمحاكاة الصور التشكيلية الفنية وتكوين لغة فنية متميّزة.

ولا يمكننا أن نغفل في هذا المجال مثالاً آخر لقصيدة الصورة وهي القصيدة السينية المشهورة للبحتري التي يصف فيها إيوان كسرى، ويحاول أن يعبّر عن صورة جدارية لمعركة وقعت في أنطاكية بين الروم والفرس ليعمّق إعجابه ببراعة الفنان الذي رسم هذه اللوحة ضمن قصيدة كاملة خلّدت فنّاً معمارياً أثار الجمال والدهشة في نفسه، وهو أحد قصور الأكاسرة في المدائن، وما يهمنا هنا هو قدرة البحتري على الربط بين فن الشعر وفن التصوير في قوله:

فَكَأَنَّ الجِرْمَازَ مِنْ عَـدَمِ الأُنْـــ ـــسِ وإخْلالِــهِ بَنِيَّــةُ رَمْــسِ
لَــو تَــراهُ عَلِمْــتَ أنَّ اللّيَــالِي جَعَلَتْ فيه مَأتمــاً بَعْـدَ عُــرْسِ
وهو يُنْبِيكَ عَــنْ عَجائِــبِ قَــوْمٍ لا يُشَابُ البيــانُ فــيهم بلَــبْسِ
وإذا مـــا رَأَيْــتَ صُــورَةَ أَنْطــا كِيَّةَ ارْتَعْــتَ بَــيْنَ رومٍ وفُــرْسِ
والمَنَايــــا مَواثِـــلٌ وأنُوشِــــرْ وَانَ يُزجِي الصُّفُوفَ تَحتَ الدِّرَفْسِ
في اخضرارٍ مِنَ اللِّباسِ على أصـ ـفرَ يختالُ فــي صَــبِيغَةِ وَرْسِ
وعِــرَاكُ الرِّجــالِ بَــينَ يدَيْــهِ في خفوتٍ منهم وإغماضِ جَرْسِ
مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِي بعامِــلِ رُمْــحٍ ومُلِــيحٍ مِــنَ الــسِّنَانِ بِتُــرْسِ
تَصِفُ العَــيْنُ أنَّهُــم جِــدُّ أَحيَــا ءَ لهُــمْ بيــنهُمْ إشــارَةُ خُــرْسِ
يَغْتَلِــي فِــيهِمِ ارْتِيــابي حتَّــى تتقــرَّاهم يَــــدايَ بِلَمْــــسِ[١]

---

(١) البحتري: الديوان. ٢/١١٥٦-١١٥٧.

تنطوي اللوحة الشعرية على جملة اللقطات الحسيّة والخيالية التي تحاول محاكاة الواقع، بيد أنها تبدعه بشكل مختلف، فالإحساس بالفن والقدرة على تصوير المشهد بالكلمات هو الأساس الذي تنطلق منه الأبيات، فالشاعر يصف ما أمامه بشكل دقيق، ويعتني بالحركات والألوان والأصوات، فيساعد المخيلة على الانبعاث لتكوين صورة مرئية عن واقع متخيّل مبتدع بالأشخاص متضمناً الإشارة لحوادث تاريخية.

يبدأ البحتري في هذه اللوحة بالتعريف بهذا القصر «الجرماز»، وقد أصابه الوهن والفساد والخلل وأصبح موحشاً. وقد اعتمد الشاعر على المشابهة بين الجرماز والرمس؛ «القبر» حين يستوي بالأرض، وهي مشابهة افتراضية هدفها التعبير عن الوحشة كعامل مشترك بينهما، حسب طرفي المعادلة التالية:

ط١	مشابهة	ط٢
الجرماز	الوحشة	القبر

وهذه المشابهة تجعل الصورة صورة انطباعية لأنها تقوم على «طابع افتراضي، وأساس تجريدي، كما أنَّ للحواس أثراً ظاهراً فيها، إلاَّ أنَّ ما يميّزها هو التأثرية الفردية أو الذاتية»(١)، ونصبح هنا أمام صورة انطباعية لا تقصد الوصف الخارجي والعناية بالتفاصيل الخارجية للمشهد بقدر ما تقصد التعبير عن الإحساس الداخلي بالوحشة عند رؤية بقايا ذلك القصر.

ثم ينتقل الشاعر في البيت الثالث ليحدثنا عن مهارة القوم الذين سكنوه وعجائب ما صنعوا، فتتحقّق هنا الوظيفة الإبلاغية للصورة عن طريق الفعل

---

(١) عمران، عبد اللطيف: شعر أبي فراس الحمداني «دلالاته وخصائصه الفنية». دار الينابيع، دمشق، ط١، ١٩٩٩. ص٢٣٢.

«ينبيك»، وهذا الإبلاغ هو الوظيفة التي لابد لأي صورة شعرية أن تؤديها وإلاّ فقدت قيمتها الأساسية على اعتبار أنها فنٌ تتحدّد قيمته من خلال الوظيفة التي يؤديها. وجمال منظر القصر أكبر شاهد على براعتهم وتحوّله من إحساسه الشعوري إزاء ذلك المشهد إلى فن التصوير الذي تجسّد على شكل لوحة جدارية رآها فيه شاهد آخر. ويبدأ من أثرها النفسي حين يقول «ارتعت» وسيلة من وسائل التشويق لمتابعة المشهد، وإثارة التساؤل عند المتلقي عن سبب هذه الروعة، وهي ناتجة عن المعركة المصوّرة على الجدار التي وقعت بين الروم والفرس سنة (٥٤٠م) أي قبل البعثة النبوية بقليل، والبحتري يصوّرها بأدواته الخاصة.

يبدأ الشاعر بتعبير مجرّد هو «المنايا» ويجعله ماثلاً للعيان، والمنايا بطبيعة الحال لا تشاهد بالعيان إنما جاءت كلمة «مواثل» لتكون قرينة تدل على العلاقة بين طرفي الاستعارة «المنايا = الأجسام المادية»، ثم يوحي بشخصية كسرى وشجاعته حين يدفع الجنود للقتال مشيراً إلى الراية التي دائماً ما تكون لافتاً لأنظار الخصم في المعركة، فأنوشروان قائد الفرس يدفع جنوده إلى المعركة تحت تلك الراية، وقد جاء التعبير اللغوي متلائماً مع التصوير الفني في اللوحة الأصلية ومع الواقع الحقيقي للمعركة وذلك حين عبّر البحتري كما عبّرت اللوحة التصويرية عن حركية المعركة من خلال الأفعال «يزجي – يختال - يهوي» حيث تظهر قدرة الصورة غير المتحركة من خلالها على التصوير الديناميكي الحركي، وهي صورة ابتداعية ظهرت في الشعر العباسي، وخالفت تقليدية الصورة الشعرية السابقة.

ويضيف الشاعر في البيت التالي عنصراً أساسياً جديداً يتعلّق بالفن التشكيلي، وهو عنصر الألوان حين ينتزع صورته من الواقع فيذكر ألوان اللوحة من خلال ما يرتديه أنوشروان من لباسٍ أخضر، وحصانه الأصفر الذي يمشي مشية خيلاء وقد جلّل بحلّة مصبوغة بالورس. وما يستوقفنا هنا هو لون الخيل فاللون الأصفر للخيل لون مخالف للواقع، إنه من مبتكرات

الفنان الذي رسم اللوحة حيث خرج عن مشاكلة الواقع وخالفه، وهي إحدى الميزات التي اتُبعت في التصوير الإسلامي بعد انتشاره في المرحلة العباسية خاصة فيما يتعلّق برسم الأشياء الحسّية فاللون فيه ذاتي لا يحاكي الطبيعة محاكاة مباشرة، وهي مفهومات ارتبطت بالعقائد الدينية التي تكره التصوير. واللوحة لم تكن بمجملها نقلاً دقيقاً للواقع على اعتبار أن المحاكاة لم تكن موجودة في الرسم الإسلامي، ولأن الفنان حاول ألاّ يتخلّى عن ذاته أو عن دينه وقدّم صورة للكائنات الحيّة لا تشاكل الواقع، على الأقل من ناحية الألوان، حيث يختار الشاعر ألواناً تتناسب مع إحساسه الداخلي ورؤيته الشخصية، وقد تابع البحتري ذلك حين نقل تلك اللوحة شعراً وأبقى على تلك الرؤية اللونية الخاصة بالفنان التشكيلي.

وينحو بنا الشاعر بعد ذلك ليصوّر مشهد احتدام المعركة فينقل لنا الانطباع الذي خلفه مشهد العراك بين الطرفين حيث أحسّ أنَّ هناك أصواتاً كانت خفية ساكنة بين الجنود، فجندي يقاتل بشراسة حتى ينكسر رمحه فيضيع منه السنان، ويظل يقاتل بعامل الرمح، وآخر يصدّ ضربات الرماح عن نفسه بترسه وهي لقطات جزئية تشخّص جانباً من جوانب المعارك القديمة وتعبّر عن ضراوتها وقوتها.

أمَّا عن براعة الفنان المصوّر الذي رسم تلك اللوحة فتتوضح في البيتين الأخيرين حين يوحي للمتلقي وهو البحتري أن هؤلاء المتقاتلين أحياء يتخاطبون بالإشارة وهو المعنى الدلالي الذي يقوم عليه البيت، إذ يجعل البحتري اللغة الشعرية في أبياته تحلّ محلّ اللغة التصويرية في اللوحة، فالعين الرائية لهذا المشهد، تتخيّل أنَّ هؤلاء المتقاتلين إنما هم أحياء يتحركون ويتحدثون بالإشارة لا بالصوت وهي لغة الخطاب فيما بينهم، فهم يشبهون الخرس الذين يتكلمون بالإشارة. وتتجلى براعة الفنان أكثر حين تثير الشك عند المتلقي لدرجة شديدة تتجلى بحركة يده إذ يريد أن يلمس اللوحة للوصول إلى المعرفة الحقيقية، وإذا ما

قارنّا هذه البراعة التصويرية ببراعة البحتري اللغوية الشعرية التي نقلت للمتلقي هذا الإحساس وجدنا لغة البحتري أكثر إبداعاً.

إننا نرى الشاعر في نهاية النص يقدم صورة أصيلة تعبّر عن أصالته حين يظهر تأثير المشهد الخارجي عليه ومن ثمَّ على المتلقي، وقد تتمكّن الصورة الشعرية من تحقيق الوظيفة النفسية إلى جانب الوظائف السابقة، ولهذه الوظيفة جانبان، «جانب ينبع من الشاعر محدّداً ماهية انفعالاته وبواعث رغباته، وجانب يخص المتلقي، فتؤثر الصورة تأثيرات متباينة في عدد من المتلقين وتخضع لتأويلات متعدّدة»[1]. فالتصوير هنا يوهم بالحقيقة كما أنَّ التصوير الشعري يتميّز بالطريقة التمثيلية في التصوير التي تقوم على المحاكاة، إذ يحاكي الشاعر المصوّر في رسم تلك الصورة الجدارية فيعمل على إثارة الإدراك لدى المتلقي.

لقد أبدع البحتري في المحاكاة الشعرية أيّما إبداع، فالشبه بين لغة الرسالة الشعرية وهذا النوع من التصوير كبير، فكلاهما يوضح شجاعة أنوشروان واحتدام المعركة والمد الفارسي على حساب الروم. مع ذلك فقد أضافت الرسالة الشعرية إلى براعة المصوّر الإيقاع والنغم وطبعت النص بطابع ذاتي، أي أن الجمال في النص الشعري نابع منه وليس من اللوحة الأصلية، وذلك حين تدخّل في جمالها التصويري إحساس الشاعر وشعوره الجمالي، فتداخل الجمال مع الفن في هذا النص يُظهر أنَّ الفن هو التعبير عن الشيء الجميل أصلاً.

إن اللغة الشعرية تستطيع أن تقدّم لنا لوحة من اللوحات الجامدة عن طريق ما أسميناه «قصيدة الصورة»، أو أن ترسم لوحة خاصة بها، لكنها في الحالة الأولى تضيف للوحة أشياء أخرى ممثلةً بالانطباعات الداخلية للشاعر، والموسيقى الشعرية كعنصر أساس في النص الشعري.

---

(١) عمران، عبد اللطيف: شعر أبي فراس الحمداني «دلالته وخصائصه الفنية». ص٢٣٧.

من خلال ما تقدّم يمكننا أن نجمل بعض الخصائص التي تميّز القصيدة الشعرية في العصر العباسي وتتداخل مع فن التصوير وتقاناته، أهمها:

الاعتماد على المعطيات الحسّية في الحياة «التي تشكّل مادة إبداع فني»[١]، مع فهم حالة التحريم التي منعت محاكاة الكائنات الحية ومضاهاة عمل الخالق في فن التصوير بُعَيد انتشار الثقافة الإسلامية، فالشعراء والمصورون لم يحاولوا قط رسم إنسانية حقيقية كاملة بكل تفاصيلها بل استعانوا دائماً بمفردات الطبيعة، أو أجزاء من هذه الإنسانية. الأمر الذي كان يدفع الشاعر ليكون ذاته، ويصوّر الحي برؤيته الخاصة، ويكشف عن المصوّر من خلال علاقته بالآخر، وأثره في كل ما حوله وليس من خلال ذاته المنعزلة، ولذلك كان للشاعر حريّة التصرف –حسب قدراته– بوسائل التصوير وتقاناته ما كان «يمنح الأثر قدرة هي من القوة بحيث تحوّل الواقع المصوّر، أو تحطّ من شأنه في أعين الجمهور»[٢].

كما يمكننا أن نلاحظ أنَّ حالة التفكّك التي كانت تظهر في القصيدة الشعرية القديمة بلوحاتها التصويرية والتي تعاني عدم التماسك على الصعيد الكلي، أو التوحّد والانغلاق على الصعيد الجزئي قد تغيّرت فصرنا نرى قصيدة شعرية عباسيّة كاملة تمثّل وحدة عضوية متكاملة من بدايتها إلى نهايتها، كما في قصيدة أبي فراس الحمداني «أراك عصيَّ الدمع»[٣]، وقصيدة «وا حَرَّ قلباه»[٤] للمتنبي. في الوقت الذي يمكننا فيه أيضاً أن نجتزئ مجموعة من الأبيات في قصيدة واحدة تمثّل هذه الوحدة كما لاحظنا في الأمثلة المطروحة السابقة، وهو ما ينطبق على

---

(١) هورتيك، لويس: الفن والأدب. ص١٩.

(٢) نظرية أبي تمام في الفن الشعري: فهد عكام. الموقف الأدبي، دمشق، أيلول، ت١، ع١٤٩-١٥٠. ص٤٣.

(٣) الحمداني، أبو فراس: الديوان. رواية: ابن خالويه، تح: محمد التونجي، المستشارية الثقافية الإيرانية، ١٩٨٧. ص١٤٢.

(٤) المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ٣٦٢/٣.

التصوير الإسلامي في المخطوطات القديمة حيث نرى الخطوط متداخلة، والألوان متنافرة، وبعض الأشكال يحجب بعضها الآخر أو ينشأ منها، ومنظر الحديقة الغناء يجاوره منظر الصحراء القاحلة، وبين المناظر الطبيعية الجميلة نجد مستطيلات صغيرة تضم زخارف كتابية دقيقة، والرسوم الهندسية تتصل بالزخارف النباتية.

وبمتابعة بعض القصائد الشعرية التصويرية العباسية نجد الشعراء يرسمونها بحيث تمتد طولاً وعرضاً لِتعطي المتلقي أثراً كلياً يشدّ صورها ويجذبها إلى وحدة عضوية كليّة مع أنّنا نلاحظ أن بعض الأبيات عامرة بالصور ومفعمة بالجمال، وبعضها الآخر يفتقر ذلك، وهو ما يمكن أن يدعى بالتراكم الصوري، إذ نرى «تجمّعاً صورياً مكثّفاً يتركّز في حيّز واحد من القصيدة في حين تخلو بقيتها أو تكاد منه بعامة ومن الأبنية الصورية بخاصة»[١]، ونعتقد أنَّ هذا مرده إلى أن الشاعر يحاول تجميل نصّه برمّته من خلال جمال أبنيته وجمال العناصر المؤلفة له، والصور الشعرية هي من العناصر المهمّة في البناء الشعري، لذا يعمل الشاعر في جزء من قصيدته على رسم صوره وتكثيرها عملاً على جمال نصه، كمثل قول المتنبي في قصيدة يمدح فيها سيف الدولة عند نزوله أنطاكية، وكان جالساً تحت فازة من الديباج عليها صور ملك الروم وصور وحش وحيوان، أولها:

وَفَاؤُكُما كالرَّبعِ أَشْجَاهُ طَاسِــمُهُ ... بِأَنْ تُسْعِدَا والدَّمْعُ أَشْفاهُ سَاجِمُه

فهي قصيدة رائعة مليئة بالصور الجميلة واللوحات التصويرية الراقية، خصوصاً عندما يصل إلى اللوحات التي يصف فيها تلك الخيمة أو القبة التي كان سيف الدولة تحتها حيث يقول:

وأَحْسَنُ مِنْ مَاءِ الــشَّبِيبَةِ كُلِّــهِ ... حَيا بَارِقٍ في فَازَةٍ أنــا شَــائِمُهْ

عليها رِياضٌ لم تحكها سَــحَابَةٌ ... وأغصانُ دَوْحٍ لم تَغَنَّ حَمَائِمُــهْ

---

(١) اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث. ص٣٦.

وفَوْقَ حَواشي كُلِّ ثَوْبٍ مُوَجّــهٍ **مِنَ الدُّرِّ سِمْطٌ لم يُثَقَّبْهُ نَاظِمُــهْ**

ترى حَيَوانَ البَرِّ مُصْطَلَحاً بهــا **يُحَارِبُ ضِــدٌّ ضِــدَّهُ ويُــسَالِمُهْ**

إذا ضَرَبَتْهُ الــرِّيحُ مــاجَ كأَنَّــهُ **تَجُولُ مَذَاكِيْهِ وتَدْأى ضَــرَاغِمُهْ**

وفي صُوْرَةِ الرُّومِيِّ ذِي التَّاجِ ذِلَّةٌ **لأبلَجَ لا تيجَــانَ إلاَّ عَمائِمُــهْ**(١)

ينطلق الشاعر في البيت الأول من وصف الخيمة التي أقيمت لسيف الدولة في ذلك المكان، ويرسم في البيت الثاني صورة لغوية للرسوم الموجودة عليها من مفردات «رياض - أغصان - دوح - حمائمه »، وكأن الشاعر وقف موقف الرسّام المصوّر الذي جذبته صورة الطبيعة فقام برسمها،حيث تنتقل من حالتها الحيّة الأساسية التي هي من صنع الخالق إلى حالتها الصامتة الساكنة فوق تلك الخيمة التي هي من صنع الفنّان.

وينتقل الشاعر في البيت الثالث إلى تصوير شكلٍ فنّي جديد هو، التوشية والتطريز اللذان حاكتهما يد الفنّان فوق تلك الخيمة فجعلهما كالدّرر والجواهر المنثورة على أطرافها، وقد استخدم أطرافاً حسيّةً لنقل هذا الواقع المرئي. ومن ثمَّ منحَ الصورة ديناميكية وحركية عبر رسوم الحيوانات المفترسة التي يتقاتل بعضها في لوحات، وتبدو الحالة آمنة بين بعضها الآخر في لوحاتٍ أخرى.

وتغدو الحركة أكثر وضوحاً في اللوحات التصويرية في البيت التالي لأنّ الريح تفعل فعلها فيها، فعندما تهب تتماوج هذه الرسوم فتشعر المتلقي بأنّ الحياة دبّت في عناصرها. وتتوّج اللوحات الشعرية جمالية عبر فن التصوير في البيت الأخير إذ تظهر على الخيمة صورة إنسانية لشخص رومي، وهو ليس كأي شخص، فهو يمثّل أهمية عند قومه وله مكانته العالية إذ يضع تاجاً على رأسه، وهذا ما يثير التساؤل عند الرائي للصورة، أو المتلقي للوحة الشعرية، فهل هو ملك أو أمير أو مجرّد شخصٍ ذي أهمية في موطنه؟!.

---

(١) المتنبي: الديوان ٤/٥٢-٥٣.

ونعتقد أنَّ هذه الصورة بجماليتها الفنية هي صورة نفسية تلقي بظلالها على المتلقي الذي قرأها ألفاظاً. لكنّ الصورة تتّخذ منحى توضيحياً في الشطر الثاني من البيت الأخير حيث تزيل ذلك الإيهام وذلك الأثر الذي تركته في شطرها الأول لتتحوّل إلى وظيفة جديدة في الأداء الشعري هي الوظيفة الإعلامية إذ يظهر هذا الرومي ذو التاج بحالةٍ ذليلةٍ أمام من يضع العمامة، وتتشابك تحت ريشة الفنّان المصوّر والشاعر المبدع الوظيفتان الإعلامية والنفسية عبر هذه الصورة لأنها تنبئ عن خضوع الروم لسيف الدولة انطلاقاً من خوفهم الذاتي، وقوة الآخر.

وهنا نعتقد أنَّ محاكاة اللغة الشعرية للمتنبي للغة التصويرية للفنان قد أبدعت صوراً تمتد على طول الأبيات، وتثير المتعة والجمال من جهة، وتؤدي وظيفتها الإعلامية التي لها فائدتها في الحروب من جهة أخرى.

تتناثر الصور والمشاهد الشعرية في القصيدة لكنها تتركّز في هذه الأبيات دون غيرها، وهي التي تحتوي مشاهد جميلة تصوّر هذه الخيمة وما رُسِمَ عليها.

ثانياً - العمارة:

نوع آخر من أنواع الفنون التشكيلية يفرض علينا الاهتمام به شكلاً فنّياً له علاقة وطيدة بالشعر العربي العباسي، هو فن العمارة الذي حظي باهتمام عظيم في الدولة العباسية نتيجة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي سبق أن أشار إليها البحث.

وقد تضافرت هذه الظروف والعوامل وجعلت من العمارة العربية فنّاً قائماً بذاته له روعته الخاصة وجماله المدهش، إذ يقف التأثّر بالحضارات المتعددة التي كان لها حضور في المجتمع الإسلامي الجديد في المقدمة، ثم يأتي عامل آخر في الأهمية ذاتها هو عامل الثراء المادي الذي طبع فئة من قادة هذا العصر كالخلفاء والولاة والحكام وذوي الشأن من الأغنياء، وكثيرة هي القصص التي تروى في الكتب وتفصح عن مدى الثراء الفاحش لدى هؤلاء وشدة ترفهم وبذخهم، من ذلك

ما يذكره المسعودي في مروجه حول البذخ الذي أحاط بزواج المأمون ببوران بنت الحسن بن سهل[١]. وأنّ المعتز هو أول خليفة أظهر الركوب بحلية الذهب واتّبعه الناس في فعل ذلك[٢]. الأمر الذي استدعى ترفاً في العمائر، واهتماماً بالغاً بزخرفة القصور والدور، ما جعل هذا الفن يستحوذ على اهتمام هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم مهمة دفع الحضارة الإسلامية إلى الازدهار، فكان الاهتمام بتشييد المدن وتجميلها والعناية بها وبناء قصورها من أولوياتهم، وقد أشار حسين مؤنس في كتابه «الحضارة» إلى رأي «أرنولد توينبي» الذي يرى أنه لابد لكل جماعة إنسانية من صفوة قائدة تفتح لها آفاق التقدم والحضارة، وتدفعها إلى الأمام من أجل تحسين أوضاعها، ويرى أن مصير الجماعة كله مرتبط بهذه الصفوة وأحوالها[٣]. ويقف الخلفاء العباسيون في مقدمة هؤلاء الذين بنوا حضارة إسلامية راقية، لما عُرف عندهم من شغف بفن العمارة واهتمام به وثراء استدعى أصناف الترف والرفاهية، ابتداء من أبي جعفر المنصور الذي قام ببناء مدينة بغداد، حسب ما يذكره الحموي في معجمه[٤]. مروراً بالمعتصم الذي كان مولعاً بالعمارة ويرى «فيها أموراً محمودة، فأولها عمران الأرض التي يحيى بها العالم، وعليها يزكو الخراج، وتكثر الأموال»[٥] وابنه المتوكل الذي أقام بناءً لم يكن الناس يعرفونه على صورة الحرب وهيئتها وسماه في ذلك الوقت بالحيري والكمين[٦]. وقد أنفق على «الهاروني والجوسق الجعفري أكثر من مائة ألف ألف درهم»[٧] وهي قصوره التي ذكرت في أشعار العباسيين كثيراً... إلى غيرهم من الخلفاء.

---

(١) المسعودي، علي بن الحسين: مروج الذهب ومعادن الجوهر. ٣٢/٤.

(٢) نفسه: ١٦٦/٤.

(٣) مؤنس، حسين: الحضارة. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ك٢، ١٩٧٨. ص١١٤.

(٤) الحموي، ياقوت: معجم البلدان. تح: فريد الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت. ٥٤٣/١-٥٤٩.

(٥) المسعودي، علي بن الحسين: مروج الذهب ومعادن الجوهر. ٤٨/٤.

(٦) نفسه: ٨٥/٤.

(٧) نفسه: ١١٦/٤.

يضاف إلى تلك العوامل أنَّ المجتمع برمّته في المرحلة العباسية كان قد فرغ من مهمات الفتوح، وتحوّل إلى مرحلة الاستقرار بما تحمله من أشكال مختلفة تعبّر عنه، حيث اتجه بعضهم إلى المعرفة والعلوم التي تكشف عن الماديات والمجرّدات والطبيعيات وأسرار العالم والإنسان، فتعقّدت الحياة أكثر واستدعى ذلك فنوناً وعلوماً لم تكن معروفة لهؤلاء الذين جاؤوا من الصحراء[١]، وواجههم جمال الطبيعة في الأمصار الجديدة فمزجوا بينه وبين براعة الفنانين من خلال فن العمارة.

وإذا ما أردنا التقاط النقاط المشتركة ما بين فني العمارة والشعر وجدناها كثيرة وقد تبادلا الأثر بينهما من خلالها. وقبل الحديث عن تلك الآثار لابد من الإحاطة بتعريف موجز لفن العمارة العربي ومنطلقاته، فالطراز العربي في العمارة مبني أساساً على فكرة الكهف فقد توجّه المعمار إلى البناء المقفل ذي السطح المغطّى، واهتم بزخرفة الداخل[٢]، خصوصاً في بناء المساجد فقد اعتُمد فيها على بناء القبة كمركزٍ يحصر البناء ضمن إطار مغلق، وهي فكرة تعبّر عن الروح الكبرى التي تغمر الكون؛ عن المطلق، لذلك انتفى فيها تصوير الكائنات الحيّة. لكنّ تزيينها تمَّ عبر تقنيات الفسيفساء والرقش بأساليب بنائية زخرفية تأخذ صيغاً متعدّدة مفردة أو مركّبة. وقد استأثرت العمارة في الإسلام بالمادة والمكان والضوء، فتلاعبت بالأضواء لتضفي من خلال التعتيم الطبيعي سحراً خاصاً وجمالية روحية خاصة على تلك الأبنية.

أمّا العمارة العامة فقد حظيت باهتمام كبيرٍ تجلّى في البدء ببناء مدن جديدة «كمدينة بغداد»، وإقامة القصور المزينة من الخارج بالبرك والأحواض والأشجار والأفنان والطيور والتماثيل المنحوتة، ومن الداخل بالزخارف والتصاوير والنقوش

---

(١) عبد النور، جبور: نظرات في فلسفة العرب. منشورات دار المكشوف، بيروت، ١٩٤٥، ص٧٢-٧٣.

(٢) بهنسي، عفيف: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن. وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية ١٨، دمشق. ص٨٤.

المتنوّعة، وهو ما ظهر في الكثير من الأشعار العباسية التي أورد بعضاً منها النويري في كتابه نهاية الأرب في فنون الأدب، حيث نجد أوصافاً كثيرة لقصورهم، ودورهم[1] ومدنهم كالبصرة وبغداد[2]، كما ينقل الحموي عن أحد الشعراء قوله في بغداد وقصورها وزخارفها وطيب العيش فيها:

سَقياً لِتِلْكَ القُصُورِ الشَّاهِقَاتِ ومَـا ... تُخفي مِنَ البَقَرِ الإنسيَّةِ العَـيْنِ

تَسْتَنُّ دِجْلَةَ فيما بينَهَا، فتـرى ... دُهْمَ السَّفينِ تَعـالى كـالبَراذِيْنِ

مَنَـاظِرٌ ذَاتُ أبـوابٍ مفتّحَـةٍ، ... أَنيقَـةٍ بزَخـاريفَ وتـزْيينِ

فيها القُصورُ التي تهوي بأجنحَـةٍ، ... بالزائرينَ إلى القومِ المَـزورينِ

مِنْ كُلِّ حرَّاقَةٍ تَعلـو فقَارتُهـا، ... قصرٌ من السَّاجِ عالٍ ذو أساطينِ[3]

لقد بدا الاعتناء واضحاً بالجانب الجمالي للأثر المعماري من خلال معالمه التي جاءت معبّرة عن الغرض الذي أنشئ من أجله، ومبينة تاريخاً خاصاً بأهله ظهر للعالم مجسّداً من خلال الشعر.

إنَّ أهمَّ ما يقدمه الشاعر تصويره للواقع المحيط به، وقدرته على تطوير أبنيته الشعرية بما ينسجم مع تطوّر ذلك الواقع، وبقدر ما تكون حضارته غنية بإبداعاتها، ومناحيها الحضارية، وتنوّعها الثقافي، بقدر ما يظهر هذا التنوّع وجماله في تشكيلاته الشعرية. ومن الطبيعي أن تستولي جمالات الطبيعة وروعة العمارات والأبنية على أفكار الشعراء وأحاسيسهم فتتدفق على ألسنتهم شعراً، فالجمال المعماري إذا شوهد من قِبَل نفسٍ حسّاسة معبّأة بالجمال، تدفّق هذا الجمال من بين حناياها في تعبيرات مختلفة، وأساليب سحرية، فالجمال له خصوصيته وسحره اللذان لا ينكشفان أمام البصر بمجرد التأمّل إنما بالوقوف على أسرار قدراته الجمالية التي تفرض

(١) النويري، شهاب الدين: نهاية الأرب في فنون الأدب. ١/٤٠٦.

(٢) نفسه: ١/٣٥٩-٣٦٠.

(٣) الحموي، ياقوت: معجم البلدان. ١/٥٤٨.

على الإنسان سلوكاً مليئاً بالروعة والإجلال. كما أنَّ الجمال المعماري الذي يتخذ مكاناً وسطاً بين الفنون الحركية والفنون الساكنة، يتميّز بتلك التأثيرات الخاصة في المتلقي، فإذا كان من تلك الأبنية التي تصدح وتغني كما قسّمها بول فاليري - حسب الباحث إبراهيم زكريا -: «أبنية صامتة لا تتكلم، وأبنية ناطقة تتكلم، وأبنية صدّاحة تغني»[1] فإنَّ أثرها في الشعراء عظيم، تتغنّى قصائدهم بجمالها، وتتأثّر بنيات هذه القصائد بميزاتها.

ولعل القصور والأبنية الفخمة من أكثر العناصر التي أجادوا في «تمثيل خصائصها، وتجسيد محاسنها عن طريق الوصف الممزوج بالمحسّنات البيانية حيناً، وبالمزينات البديعية من لفظية ومعنوية حيناً آخر»[2] إذ تقوم هذه المحسّنات في القصيدة مقام الزخارف والنقوش الجمالية في البناء المعماري، وهي من أبرز نقاط الالتقاء بينهما. وكثيراً ما نجد عند شعراء بني العباس وصفاً لتلك القصور، فابن المعتز،الذي تأثّر في أوصافه كلها بحياة القصور، وبما فيها من ترفٍ، وصورٍ جماليةٍ أساسها منبته الطبقي[3]، يصف قصر الثريا قائلاً:

---

(١) عن: إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن. ص٩٥.

(٢) أبو غزالة، ضاهر: الشعر والعمارة توأما حضارة. ص٦٤.

(٣) فهو يستخدم ألفاظ الذهب والفضة في الوصف فيقول في الخمرة:

سَعى إلـى الـدَّنِّ بـالمبزالِ يَنْقُـرُهُ ... سَاقٍ توشَّحَ بالمِنْـديلِ حـينَ وَثَـبْ

لمَا وجَاهَـا بَـدتْ صَـفْرَاءَ صَـافيةً ... كأنَّـهُ قَـدْ قَـدَّ سَـيْراً مِـنْ ذَهَـبْ

ويقول فيها أيضاً:

يَـزِفُّ كأْسـاً بمَنْـديلٍ متَوَّجَـةٍ ... فرَأْسُها فِضَّةٌ والجِسْمُ مِـنْ ذَهَـبِ

(الديوان: ١٥١/٢)

وأشهر من ذلك قوله في وصف الهلال:

وانظـرْ إلَيْـهِ كـزَوْرَقٍ مـن فـضَّةٍ ... قَـدْ أثْقَلَتْـهُ حُمولَـةٌ مـن عَنْبـرِ

(الديوان:١٠٥/٢)

حلّلْتَ الثَّريا خَيْـرَ دارٍ ومَنْـزِلِ ... فلا زَالَ مَعْمُوراً وبُورِكَ من قَـصْرِ

فَلَيْسَ لَهُ فيما بَنى النَّاسُ مُـشْبِهٌ ... ولا مَا بَنَاهُ الجِنُّ في سَالِفِ الـدَّهْرِ

وبنيانُ قصرٍ قَدْ عَلَـتْ شُـرُفاتُهُ ... كصفِّ نِساءٍ قَدْ تربَعْنَ في الأُزْرِ

وأنهارُ مَاءٍ كالـسَّلاسِلِ فُجِّـرَتْ ... لتُرْضِعَ أَوْلادَ الرَّياحينِ والزَّهْـرِ

ومَيدانُ وحشٍ تركضُ الخيلُ وسْطَهُ ... فَتَأْخُذُ مِنْها ما تشاءُ على قَسْرِ[١]

يضعنا المقطع الشعري أمام بناءٍ معماري جميل يقف شامخاً تزينه الشرفات، ويشتمل على دورٍ، وبساتين، ومسطّحات مظلّلة بالأشجار، وعلى قباب وأروقة مزخرفة منمّقة. والشاعر يتأثّر ببراعة الفنان في الصبغ والرقش والتلوين، فيجسّد جمال البناء في صورٍ شعرية رائعة حين ينوّع في أساليب تكوينها، ويضع عناصر التشبيه التمثيلي قبالة بعضها، يقول:

بنيان قصر قد علـت شـرفاته	=	**صورة**	توضّع الشرفات وجمالها كصف
صفّ نساءٍ قد تربعن في الأزْرِ	=	**صورة**	النساء الجميلات

وهو مشهد فني جميل وضع فيه الشاعر صورة المادي المجسّم أمام العناصر الحيّة المشخَّصة ليمنح لوحته روحاً تنبض بالحياة. وليكون المتلقي أمام مقارنةٍ بين صورتين له فرصة تأمّل جمالهما، فهو لا يقف عند أسلوب واحد في ذلك التكوين إذ يستخدم الاستعارة ليدخل فيها عناصر التشخيص ويمنح العناصر الطبيعية شيئاً من الإنسانية حين يقول: «لترضع أولاد الرياحين» حيث تداعب أنهار الماء تلك الرياحين كما يداعب ثغر الرضيع ثدي أمه، فجعل ري تلك الأزهار كالرضاعة، وفي الوقت الذي أدخل فيه الشاعر العنصر الإنساني إلى الصورة عن طريق الفعل «ترضع» رفع قيمة هذا العنصر عن طريق إثارة الإحساس بالحنان المتولّد

---

(١) ابن المعتز: الديوان. ٣٣٨/١-٣٣٩.

عن هذه العملية في محاولة دغدغة مشاعر المتلقي ليشعر بجمال ذلك المكان عبر المشاهد الشعرية.

لقد اعتنى هؤلاء بعمارتهم أيّما اعتناء، ونافسوا في بنائها وتجميلها أجمل الأبنية والقصور عند الأمم، فقد ذكر أبو هلال العسكري في الصناعتين في معرض حديثه عن حسن الابتداءات وقبحها وصفاً لمجلس المعتصم والعمارة الداخلية الأخّاذة فيه، فقال: «لما فرغ المعتصم من بناء قصره بالميدان الذي كان للعباسيّة، جلس فيه الناس من أهله وأصحابه، وأمر أن يلبسَ الناس كلهم الديباج، وجعل سريره في الإيوان المنقوش بالفسافسا الذي كان في صدره صورة العنقاء، فجلس على سريرٍ مرصَّع بأنواع الجواهر، ووضع على رأسه التاج الذي فيه الدرّة اليتيمة، وفي الإيوان أسرّة آبنوس عن يمينه وعن يساره، من عند السرير الذي عليه المعتصم إلى باب الإيوان»[1].

أمّا ابن المعتز فيذكر أنَّ الأمين قد بنى مجلساً لم ترَ العربُ والعجم مثله من قبل منقّشاً بتصاوير الذهب وتماثيل العقبان[2]، ولذلك لابد من اقتران هذه المجالس والقصور بإبداع الشعراء.

ولذلك أكثر الشعراء من وصف تلك الأبنية إمّا لجمالها أو تقرّباً من صاحبها فنجد البحتري «ملك الوصف» قد سنّ قانوناً خاصاً ربط فيه المدائح الجميلة بوصف هذه العمائر والقصور وما كان عليها من زخرفة وتنميق وها هو يذكر دفعة واحدة قصور «الجعفري والساج والجوسق والبديع» التي بناها المتوكل في قصيدة جميلة تؤلف بين ريشة الرسام ومطرقة النحّات الفنان وسليقة الشاعر الوصّاف المبدع، فيقول:

وكأنَّ قَصْرَ «السَّاجِ» خُلَّةُ عَاشِقٍ ... بَرَزَتْ لِوَاقِعِهَا بِوَجْهٍ مُونِقِ

قَصْرٌ تَكَامَلَ حُسْنُهُ في قَلْعَةٍ ... بَيْضَاءَ واسِطَةٍ لِبَحْرٍ مُحْدِقِ

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين. ص٤٥٢.

(٢) ابن المعتز، عبد الله: طبقات الشعراء. ص٢٠٩-٢١٠.

دانِي المَحَلِّ فلا المَزَارُ بِـشَاسِعٍ ... عمَّنْ يزُورُ ولا الفِنَـاءُ بـضيِّقِ
ووَصَلْتَ بين «الجَعْفَرِيِّ» وبينَهُ ... بالنَّهْرِ يَحْمِلُ من جُنُوبِ الخَنْدَقِ
فإذا بَلَغْتَ بهِ «البَـدِيعَ» فإنَّمـا ... أنزَلْتَ دِجلَةَ فِي فِنَاءِ «الجَوْسَقِ»(١)

يبدأ البحتري مشهده الشعري بتشبيه أحد قصور المعتز بالله «السَّاج» بخُلَّة العاشق التي تبدو عند رؤيتها بارعة الحسن والجمال تغطي الآفاق بألقها. إنها لغة تنطلق على لسانه دون تكلّف، وصورها الشعرية واضحة لا تعقيد فيها، ولا تنافر في مفرداتها، لكنه يهتم بجرسها الموسيقي الذي تلتذ بسماعه الآذان فهو اختار قافية يتردد فيها الصوت كالصدى دون عناء من خلال حرف القاف ويعمل على انسيابيته في الوقت ذاته حين يجعل الروي مكسوراً، ثم يملأ مشهده التصويري ذاك الذي يرسم مخططاً جمالياً بديعياً لهذه القصور «السَّاج، الجعفري، البديع، الجوسق» يملؤه بالحركة عندما يتحدث عن المياه التي تضيف إليها حسناً وجمالاً حيث يتكامل المبنى بوجود هذه المياه خصوصاً عندما تكون صلة وصلٍ تربط بين هذه القصور من خلال مفردات «البحر – النهر – دجلة» حيث البحر يحيط بأحدها، والنهر يصل بين الساج والجعفري كما يصل دجلة بين البديع والجوسق.

إنَّ هذا الوصف يجعل المشهد الشعري لهذه القصور مليئاً بالحركة والحياة، وينقل رسماً تصويرياً حيّاً لها، ويضع جماليتها الخاصة بين يدي المتلقي، وهي وإن اندثرت من الوجود فقد خلّدتها تلك القصائد عبر تلك المشاهد واللوحات الشعرية.

تظهر الأمثلة السابقة نوعاً من التكامل الجمالي في البناء المعماري والبناء الشعري، حيث تفرض الحالة الأسلوبية في كليهما تكاملاً بالمباني والمعاني.

من هنا كثيراً ما نرى الدراسات الأدبية والنقدية تعتمد على بعض المفردات المعمارية حين تنظر إلى الشكل الشعري بشموليته وخصوصيته، فالأولى كالبناء،

---

(١) البحتري: الديوان ١٤٨٠/٣.

والأركان، والأساس، والمحور، والمركز، والثانية عندما تستخدم مصطلحات خاصة؛ فلكل بيت شعري «وتد» و«سبب» و«مصراع»، ولكل من هذه المصطلحات معنى يقرب ما بين بيت الشعر وبيت السكن بالمبنى والمعنى، فالسبب والوتد ركنان من أركان إقامة الخيمة توازن بين أطرافها، وتعزّز من ثباتها، وهما في العروض حركات للمجاري الإيقاعية لحروف الكلمة تدخل ضمن تضاعيف التفاعيل وأوزانها، فإن اختلّت اختلّ ميزان البحر.

ومثله ما يرتبط بمصطلح «التصريع» الذي حدّده الشيخ الرازي في مختار الصحاح قائلاً: «التصريع في الشعر تقفية (المصراع) الأول، وهو مأخوذ من (مصراع) الباب، وهما مصراعان»[1].

أمَّا ابن منظور فيضيف إلى ما سبق في اللسان: «إنما وقع التصريع في الشعر ليدلَّ على أنَّ صاحبه مبتدىءٌ إمّا قصة وإمّا قصيدة»[2].

وإذا نظرنا إلى مصطلح «الباب» الذي يُقفل البناء المعماري به، نجده يتماثل مع ما يتميّز به البيت الشعري في القصيدة عندما يغلق بقافية هي بمنزلة النقطة التي يقف عندها الكلام وتقفل بناءه. وإذا نظرنا إلى طرز العمارة السائدة في العصر العباسي نجد أنَّ الطابع الغالب عليها هو طابع الفنون التي انتشرت في مناطقه قبل دخول الإسلام حيث تتميّز بالطابع البيزنطي في الأنحاء السورية، وبالطابع الفارسي في بلاد الرافدين[3]،ما يعني أنَّ الأبنية العباسيّة تأثّرت أكثر ما تأثّرت بفنون الفرس الموروثة أصلاً عن فنون الرافدين القديمة القائمة على مبدأي التكرار والتماثل[4]، وكانت برمّتها قد استمالت العرب بحكم الروح الشرقية السائدة فيها.

---

(١) الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، مادة: صرع. ترتيب: محمود خاطر. دار الحديث، القاهرة، ١٩٧٠.

(٢) ابن منظور: لسان العرب. مادة: صرع.

(٣) أبو غزالة، ضاهر: الشعر والعمارة توأما حضارة. ص٦٤.

(٤) ديموند، م.س: الفنون الإسلامية. تر: أحمد محمد عيسى، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤. ص١٣٠.

من هنا يمكننا أن نلمس في الأبنية الشعرية العباسية تجسيداً حقيقياً لهذين المبدأين، لكنها تشكّلت في صورٍ شعرية ذات أبنية تجديدية من خلال بنياتها الصوتية والدلالية.

إننا نقف هنا إزاء رابط مهم بين فن الشعر وفن العمارة، يعبّر عن الذهنية نفسها التي أبدعتهما، فإذا كان التكرار الإيقاعي يتماثل أمامنا من خلال التركيب الوزني للبحور الشعرية وتكرار القوافي، فإنَّ هذه الإيقاعية الناشئة عن التكرار قد وسمت بميسمها مقومات الشكل المعماري أيضاً؛ في قبابه وأقواسه والوحدات الزخرفية التي استخدمت في تزيينه.

والبحتري يتأثّر بالجمال والفن فيجعلانه صانعاً لهما في الشعر حين لفته جمال العمارة، وأحسّ بالذوق الرفيع لبنائيها، فانهالت من لسانه عذاب الألفاظ وأرقها وأجملها مشكّلة صورة جميلة للكامل أحد قصور المعتز بالله:

رُفِعَتْ لِمُنْخَرِقِ الرِّيَاحِ سُـــمُوكُهُ ... وَزَهَتْ عَجَائِبُ حُسْنِهِ المُتَخَايِلِ(١)

وكأنَّ حيْطَــانَ الزُّجَــاجِ بِجَــوِّهِ ... لُجَجٌ يَمُجْنَ على جُنُوبِ سَوَاحِلِ

وكأنَّ تفويفَ الرُّخَامِ إذا التقَــى ... تأليفُـــهُ بـــالمَنْظَرِ المُتَقَابِـــلِ(٢)

حُبُكُ الغَمامِ رُصِفْنَ بَـــيْنَ مُنَمَّـــرٍ ... ومُسَيَّرٍ، وَمُقَارِبٍ، وَمُـــشَاكِلِ(٣)

لَبِسَتْ مِنَ الذّهَبِ الصَّقِيلِ سُقُوفُهُ ... نُوراً يُضِيءُ على الظَّلَامِ الحَافِلِ(٤)

---

(١) السموك: جمع السّمك (بتسكين الميم) وهو السقف أو من أعلى البيت إلى أسفله، القامة من كل شيء بعيد طويل السّمْك.

(٢) التفويف: ما يبدو في الرخام من خطوطٍ بيضٍ تشبيهاً بالثياب، أي موشّى مزخرف.

(٣) حبك: طرائق.
منمَّر: أن تكون في السحاب بقعة بيضاء، وبقعة أخرى على أي لون كان.
المسيَّر: المخطط.

(٤) البحتري: الديوان. ٣/١٦٤٤-١٦٤٥.

عرف البحتري كيف يلائم بين زخرفة البناء وجماله، وزخرفة المفردات وجمالها عندما هيّأ لها مكاناً مناسباً في جمله الشعرية إذ وضع لبناتها في بناءٍ شعري تتناسب أوصافه مع أوصاف ذلك البناء المعماري.

إنه يصف أجزاءه بدقة فيصوّر حيطان الزجاج بمشهد شعري رائع حين يشبهها بلُجَجٍ تموج على السواحل فينقل أثر الرؤية البصرية لها على المتلقي بلوحة تصويرية جميلة حيث يجسّد هذه اللجج ويعاملها معاملة المؤنث العاقل بقوله: «يمجن»، ويكرر هذه التقانة في مشهدٍ آخر عندما يشبه زخرفة الرخام بحُبك الغمام اللاتي رصفن بأشكالٍ متعدّدة.

وأكثر تقانة يعتمدها البحتري في أشعاره هي المواءمة بين زخرفة المفردات وموسيقاها، فمفرداته من أسرة صوتية تخضع للتماثل الصوتي إلى الحدّ الذي يغني في مشاهده الجرس الموسيقي. من ذلك، الوجود المتكرر لحرف الجيم في بيت واحد حيث مفردات «الزجاج، بجوه، لجج، يمجن، جنوب»، وحرف الميم في بيت آخر حيث مفردات «منمّر، مسيّر، مقارب، مشاكل» إذ يقع هذا الحرف في بداية كل مفردة منها، إضافة إلى الاشتقاقات اللفظية متوازنة الأصوات، متنوعة الوظائف البنائية على المستوى اللغوي، فنجد اسم الفاعل واسم المفعول يتناوبان في أداء هذه الوظائف حسب الآتي:

متقابل – مقارب – حافل – متخايل – مشاكل: اسم فاعل.

منمَّر – مسيَّر: اسم مفعول.

فهو يقسِّم ويشخّص ويشبّه ليجاري جمال فن العمارة، ونجده يخرج بلوحات أجمل وأبهى وأكثر خلوداً؛ إنه مهندس معماري فنّان يتذوّق الجمال أينما كان. ونعتقد أنَّ التقانات الفنية الشعرية – حسب ما رأيناها – التي اتبعها البحتري في أبنيته الشعرية جاءت مواكبة لما يتبعه المعماري الفنّان في بناء إبداعاته المعمارية حيث التماثل والتشابه والتكرار فيها تقف إلى جانب الأثر الانفعالي الذي تتركه في المتلقي عند رؤيتها.

بيد أن التكرار الإيقاعي الذي يمكن أن نلحظه في البناء المعماري والبناء الشعري يمكن له أن يعتمد على عناصر فيها إثارة للمتلقي وتحريك لإحساسه الجمالي، فنرى الشاعر يستخدم أوزاناً مجزوءة أو خفيفة، أو مفردات لغوية خاصة تثري صورته الشعرية ولا تؤدي إلى الرتابة والتماثل اللذين يمكن أن يفقداها جزءاً عظيماً من جمالياتها، كما كان الفنان يلجأ إلى كسر الرتابة في أبنيته المعمارية عبر تنصيف الأقواس أو الأعمدة ليخرج إلى «إيجاد شكل جديد مع الإيحاء عبر الخطوط الوهمية بالأقواس الكاملة أو الدوائر...»[1] من ذلك قول ابن المعتز في وصف قصر «الثريا» أيضاً:

مــــا للثَّريَّــــا شَــــبِيهٌ   فيمـــا بَنَـــى قَـــطُّ بَـــانِ

حِيْطَانُــــهُ مِــــنْ نُــــورٍ   والــــسَّقْفُ مِــــنْ نِيــــرَانِ

والـــصَّحْنُ مـــا شَـــاءَتِ الــــ   ـــعَيْنُ مِـــنْ رِيَـــاضٍ حِـــسَانِ

والمَـــــاءُ يَغْـــــدُو إليهـــــا   فـــي جَـــدْوَلٍ رِيَّـــانِ[2]

يستخدم ابن المعتز في بناء أبيات مشهده بحراً شعرياً قليل الاستعمال مجزوء التفعيلات هو «بحر المجتث»، وتفعيلاته على أربعة أجزاء هي:

مُـــسْتَفْعِ لُـــنْ فَـــاعِلاتُنْ   مُـــسْتَفْعِ لُـــنْ فَـــاعِلاتُنْ

«وأصله في الدائرة ستة إلا أنه لا يأتي إلاّ مجزوّاً»[3]. وشاعرنا لا يكتفي بإيراد مفردات نصّه على هذا البحر المجزوء لكنه يتلاعب بموسيقى تفعيلاته الداخلية كي يثير نغماتها ويكسر الرتابة في تشكيل أبنيتها فحين يقول:

حيطانــــه مـــن نـــورٍ   والـــسقف مِـــن نيـــران

---

(١) الحيدري، بلند: زمن لكل الأزمنة. ص١١١.

(٢) ابن المعتز: الديوان ١/٣٩٠.

(٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. تح: حسن فرهود، بيروت، ط١، ١٩٧٢. ص٩٦.

نجد التفعيلات على هذا النحو:

مُـــــــسْتَفْعِلُنْ فَعْلاتُـــــــنْ   مُـــــــسْتَفْعِلُنْ فَعْلاَتُـــــــنْ

فهو يجعل فاعلاتن على فعلاتن، وفي هذا مزيدٌ من الإثارة في هذا الشكل البنائي مع الإيهام بالدائرة المتكاملة للبحر دون أن تنقص التجزئة شيئاً من جمالية بنائه.

وتبقى لوحاته في هذا النص الذي يصف واحداً من القصور العباسية مستندةً إلى الأشياء الحسيّة التي يراها موجودة بوجود هذا القصر، لكنه لا يغفل إثارة انفعال المتلقي عبر جعل جدران القصر مكوّنة من النور، وسقفه مكوّناً من النيران، ولتبحر المخيلة ما شاءت واشتهت في تصوّر هذا المشهد.

لقد ألهمت هذه العمارة بجمالها مخيلات الشعراء وأحاسيسهم، وعبّرت عن عصرٍ زاخرٍ بالفن والجمال، فكانت القصور العباسية تجمع الجمال والفتنة من الخارج ومن الداخل، حسب معطيات المشاهد الشعرية التي رأينا، فمن الخارج عروض وموسيقى يقابلها في فن العمارة أسقف وجدران وأعمدة خارجية وقباب وأحجار وزخارف، ومن الداخل تفعيلة وبحر وعلل وزحافات يقابلها أعمدة وأرضيات ملوّنة وزخارف تجعل المشهد الشعري برمته أو القصر بكامله قطعة غاية في الحسن والبهاء.

والروح الفنية التي امتلكها فنانو العمارة والشعر جعلتهم يتحسّسون الجمال ويتذوقونه في كل شيء، فهؤلاء يبنون عمائر فاخرة مدهشة في إبداعها لأنهم يستنطقون الحجر والشجر، ويجسّمون الجمال بصورٍ متعدّدة، وأولئك يصورون ذلك الجمال بلغتهم الشعرية فلا يبدعون في وصف تلك العمائر فحسب وإنما يبنون قصائدهم بناءً فنيّاً جمالياً يتناسب مع ذلك الفن وروحه الإبداعية في ذلك العصر.

ثالثاً- الزخرفة:

فن الزخرفة من الفنون التشكيلية المهمّة، لما له من أهمية في الفن الإسلامي من جهة، ولما له من أثر في الشعر العربي في زمنه الذهبي من جهة أخرى، وذلك بعد أن وجد هذا الفن مكانة مرموقة له آنذاك، وصارت له خصائصه وأثره في المتلقي، واتّخذ أشكالاً تعبيرية متعددة في التصوير والعمارة والخط والشعر.

لذلك لابد من التعرّف إلى دور الزخرفة في الفن الإسلامي، وماهيتها في الشعر كي ندرك أهميتها الفنية والجمالية، ونلتقط عناصر الالتقاء بينهما.

فقد جهد العرب بعد الفتوح وبعد اطّلاعهم على الحضارات الأخرى وثقافاتها لإنتاج فنٍّ يميّز حضارتهم فعكفوا على تزيين المشيّدات الدينية والدنيوية، وكان من ثماره أن أنتجوا سجّلاً حافلاً بالعناصر النباتية من أوراق وأزهار وأثمار في أشكال تجريدية ذات طابع عربي شرقي فريد، وجعلوها تتهادى وتتآلف وتتشابك بعضها مع بعض في الكتابات الكونية، والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعاتها على الجدران روائع تبهر الأبصار كان لها أثرها في النفوس، خصوصاً عند الشعراء الذين شاركوا في وصف المنشآت المرقّشة والمطرّزة بأصباغٍ زاهيةٍ بطريقتهم المميّزة، وتأثّروا من أساليبها في تشكيل بناهم الشعرية.

إنَّ فن الزخرفة هو فن تابع، فإمّا أن يتبع فن التصوير، أو أن يتبع فن العمارة، أو أن يتبع فن الشعر، لذلك تتحدّد مهمة الفن الزخرفي وقيمته وأشكاله من خلال الفن الأصلي التابع له وأهداف ذلك الفن، وما يتصل بذوق الفنان الذي أبدعه.

فقد يتبع فن الزخرفة فن العمارة – على سبيل المثال – وهو ما ظهر عند العباسيين الذين احتاج منهم الأمر إلى إنفاقٍ هائلٍ إلى جانب الذوق الرفيع، من ذلك ما ذكره ياقوت الحموي، في معرض حديثه عن مدينة

سامراء «سرّ من رأى»، حيث القصور العظيمة الجميلة التي بناها العباسيون، وأنفقوا في بنائها الأموال الطائلة، فالمتوكّل بنى قصوراً منها: «القصر المعروف بالعروس أنفق عليه ثلاثين ألف ألف درهم، والوحيد ألفي ألف درهم، والجعفري المحدث عشرة آلاف ألف درهم... والجوسق في ميدان الصخر خمسمائة ألف درهم... وكان المعتصم والواثق والمتوكل إذا بنى أحدهم قصراً أو غيره أمر الشعراء أن يعملوا فيه شعراً، فمن ذلك قول علي بن الجهم في الجعفري قصر المتوكل:

وما زِلْتُ أسمعُ أنَّ الملو	**كَ تبني على قدر أقدارِها**
وأعلمُ أنَّ عقولَ الرّجا	**لِ يُقْضَى عليها بآثارِها**
فلمَّا رأينا بناءَ الإمَا	**مِ رأينا الخلافةَ في دارِها**
بَدائعُ لم تَرَها فَارِسٌ	**ولا الرُّومُ في طُولِ أَعمارِها**
وللرّومِ ما شيّد الأوَّلُونَ	**وللفرسِ آثارُ أحرارِها**
وكُنَّا نُحِسُّ لها نخوَةً	**فطامَنْتَ نخوةَ جبَّارِها**
وأنشأت تحتجُّ للمسلمين	**على ملحديها وكُفَّارِها**
صُحونٌ تسافِرُ فيها العيونُ	**إذا ما تجلَّت لأبصارِها**
وقُبَّةُ مُلكٍ كأنَّ النجومَ	**تُضيءُ إليها بأسرارِها**
نظمنَ الفَسافِسَ نظمَ الحليّ	**لعُون النِّساءِ وأبكارِها** (١)

ونستطيع أن نستشف من خلال البيتين الأخيرين في هذا النص أنَّ العمارة قد استعانت بفن الزخرفة، لإظهار جمالها، والكشف عن الذائقة المميّزة لصانعيها.

أمَّا هدف فن الزخرفة ذاته فهو تكوين عناصر فنية تعبيرية مستقاة من المحيط الذي يعيش فيه الإنسان، ومن واقعه وإحساسه لتخدم الفن الأساسي

---

(١) الحموي، ياقوت: معجم البلدان. ٣/١٩٧-١٩٨.

الذي يستعمل الزخرفة أسلوبَ تعبيرٍ عن موضوعه وأفكاره، فيقدّم للتصوير والعمارة: الظلال، والإيقاع، والتوازن، والتكوينات المغرقة في الحسّ الروحي. أمّا للشعر فيقدّم: التلوّن، والدلالات، والإيحاءات، والابتداع، والغرابة في الأسلوب والشكل، الأمر الذي يجعل الصور الشعرية المقدّمة من خلاله متباينة في القيمة الفنية والتشكيلية.

وقد وجدت بعض الدراسات في تعبير «زخرفي» المستعمل في الأنواع الأدبية أنواعاً «كثيرة اللون والتلوّن وعديمة المضمون الأدبي أو الفني، وغريبة الأسلوب والشكل»[(١)].

وهذا – فيما نرى – حكم عام لا يشمل بالضرورة تلك الصور كلها لأن خصائص الفن الإسلامي والأسس المفسّرة لأساليب الزخرفة الإسلامية التي يشترك فيها مع الشعر والتصوير والنقش، هي من وسائل بناء التشكيل الصوري للشعر العربي الذي كان له في المرحلة العباسية توجهان اثنان:

التوجه الأول: **التعبيري**، والتوجه الثاني: **التزييني**. وبمعنى آخر: استخدام الزخارف الشعرية بأساليب وتقانات: «بلاغية، بديعية، بيانية» تخدم جمال اللوحة الشعرية، وتبدي محاسنها، وترفع قيمتها في المبنى والمعنى، أو تقلّص من قيمتها الفنية والجمالية. وهي هنا تتقابل مع عناصر الزخرفة في الفنون الإسلامية القائمة على عناصر الطبيعة النباتية أو الهندسية، فإمَّا أن تتّخذ إجراءاتها التنظيمية وعناصرها الفنية اللازمة لتكوّن لوحة جميلة المقاييس، وإمّا أن تكون حشداً لتلك العناصر دون تنظيم أو خطوط أساسية أو فكرة رئيسة، فتنخفض قيمتها الفنية والجمالية.

وإذا عدنا إلى كتب البلاغة والبيان والبديع وجدنا النقاد العرب لم يتوانوا عن ذكر ذلك بتفصيل مدعَّم بالأمثلة من أشعار العرب الجاهليين

---

(١) عيد، كمال: فلسفة الأدب والفن. الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٨. ص١٦١.

والإسلاميين والعباسيين مع الاختلاف بينهم بمنهجية بحث ذلك في كل مؤلَّفٍ منها[١]. وكانت تلك الدراسات تقوم على أساسين اثنين:

الأول: قدرة الشاعر على استخدام الزخارف في أنماط جمالية لها قيمتها الفنية مع رفع مستوى المقدرة الشعرية لديه.

الثاني: عدم قدرته على ذلك ووقوعه في شرك التزيين المفرط والتقليل بالضرورة من القيمة الفنية للوحة الشعرية.

وإذا حاولنا دراسة هذه اللوحات ضمن هذين التوجهين نجد منها في السياق التعبيري:

- **الترصيع:** وذلك حين يكون البيت الشعري مسجوعاً بجمله وصوره[٢] كما في قول المتنبي:

قَدْ حِرْنَ في بشرٍ، في تاجِهِ قَمَرٌ في دِرْعِهِ أَسَدٌ تَدْمَى أظـــافرُهُ[٣]

ويظهر بصورة أكثر جودة في قول ابن الرومي:

حَوْرَاءُ في وَطَفٍ قَنْوَاءُ في ذَلَفٍ لَفَّاءُ في هَيَفٍ عَجْزَاءُ في قَبَبِ[٤]

---

(١) انظر في ذلك:

- ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. تح: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ص٨٦، ٨٩، ٩١، ١١٦.
- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ٢٥٨/١، ١٤٦/٢، ١٢٣، ٣٤٠.
- ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع. تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩. ٢٧١/٥، ٣٤٢، ٣٤٥، ٣٥/٦، ٦٠، ١٦٢، ١٧٢.
- السكاكي، يوسف بن محمد: مفتاح العلوم. تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠. ص٥٢٢، ٥٣٧.

(٢) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص١١٦.

(٣) المتنبي: الديوان ١١٩/٢.

(٤) ابن الرومي: الديوان ١١٩/١.

- **التوشيح**: وذلك حين يريد الشاعر التعبير عن شيء في صورةٍ، ويعبّر عنه بصورةٍ حسنةٍ وإن كانت أطول منه، ويقول ابن منقذ في تعريفه: «اعلم أنَّ التوشيح هو أن تريد الشيء فتعبّر عنه عبارةً حسنةً وإن كانت أطول منه»[1]، كقول ابن المعتز:

خَيْريٌّ وردٍ أتـاكَ فـي طَبَـقٍ ... يَقُولُ في حُـسْنِهِ علـى طَبَقِـه

قَدْ نفضَ العَاشِقُونَ ما صنَعَ الـ ... ـهَجْرُ بألوانِهم على ورَقِـه[2]

فالبيت الثاني بأكمله استخدمه الشاعر بزخارف ملوّنة ضمن لوحة صورية جميلة وقد أراد أن يقول إنه أصفر اللون.

- **التشعيب**: وذلك حين يجعل الشاعر «في المصراع الثاني من بيته كلمة من المصراع الأول»[3]، وكأنه يستخدم هذا العنصر أداةً زخرفيةً تربط بين جمل البيت كقول البحتري:

تَصَرَّمَ الدَّهْرُ لا وَصْلٌ فَيُطْعِمُنـي ... فيما لَدَيْكَ، ولا يـأسٌ فَيُـسْلِيني

ولَسْتُ أَعْجَبُ مِنْ عِصْيَانِ قَلْبِكِ لي ... عَمْداً إذا كان قَلْبي فِيكَ يَعْـصِيني[4]

فمادة الربط «العصيان» شكّلت أداة تجعل اللوحة الشعرية في البيت الثاني متماسكة، لايدخلها النفور.

- **التوهيم**: وذلك حين يأتي الشاعر بمفردة توهم أخرى[5]، كقول المتنبي:

صُنَّا قوائِمَها عَنْهم، فما وَقَعَـتْ ... مَواقِعَ اللؤْمِ في الأيدي ولا الكَزَمِ[6]

---

(١) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص٨٩.

(٢) ابن المعتز: الديوان ١٢١/٢.

(٣) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص٩١.

(٤) البحتري: الديوان ٢٢٤٧/٤-٢٢٤٨.

(٥) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص٨٦.

(٦) المتنبي: الديوان ١٦١/٤.

فقوله: «الكزْم» يوهم أنه الكرم بالراء، وإنما هو بالزاي، وهو قصر الأصابع.

ومن ذلك أيضاً قول الشريف الرضي:

إذا هــمَّ الــتِّلاع رأيــت منـــه رُضَاباً في ثنيَّــاتِ الهــضابِ[1]

فكلمة «الرضاب» توهم بأنَّ الشاعر يريد الأسنان، وإنما المقصود بها ثنيات الجبال.

- **التجزئة**: وذلك حين يجعل الشاعر بيته مقسّماً إلى ثلاثة أجزاء أو أربعة[2]، وقد جاء تعريفه على نمطٍ يختلف قليلاً عند ابن معصوم الذي يقول: «هذا النوع عبارة عن أن يجزىء الشاعر جميع البيت أجزاءً عروضية يسجعها كلها على رويَّين مختلفين»[3]. فهو يضيف إلى هذه التجزئة ضرورة وجود السجع في نهايتها. وهذا يترافق مع نمط زخرفي آخر في الجمل الشعرية يعطيها ميزة فنية في توضّعها التقسيمي ذاك، حيث يتأتّى العنصر الزخرفي الجديد من تقسيم الجمل الشعرية، وتطابقها الطولي، تماماً كالمسافات التي يتخذها الفنان في اللوحة الزخرفية حين يوضّع عناصره الزخرفية المتشابهة بأحجام وأطوالٍ متناسبة، كما في قول المتنبي:

فنحن في جَذَلٍ، والرُّومُ في وَجَلٍ والبَرُّ في شُغُلٍ والبَحْرُ في خَجَلِ[4]

أو قول البحتري:

صارمَ العزمِ، حاضِرَ الحزمِ ســا رِيَ الفكرِ ثَبْتَ المقام صُلْبَ العــودِ

(١) الشريف الرضي: الديوان، تح: محمود مصطفى حلاوي، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ١٧٥/١.

(٢) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص٦٣.

(٣) ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع. ٢٠١/٦.

(٤) المتنبي: الديوان ٨٠/٣.

سؤددٌ يُصْطَفى، ونَيْلٌ يُرَجَّى وثَناءٌ يَحْيا، ومالٌ يُودي(١)

- **التطريز**: يقول العسكري في تعريفه: «هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون منها كالطراز من الثوب»(٢). ويضيف ابن معصوم: «التطريز في اللغة: مصدر طرزت الثوب إذا جعلت له طرازاً أي علماً، وهو معرَّب، وثوبٌ مطرّز بالذهب وغيره، أي معلَّم»(٣). أي أن يجعل الشاعر في أبياته مواضع متقابلة متوازنة تحققها المفردات التي تمنح الجمل الشعرية أطيافاً دلالية وإيحائية، وهي وسيلة تصلح في الفن أيضاً حيث تمنح اللوحة الزخرفية صيغة جمالية تجذب النّاظر، وتحقّق الإيحاء السحري المطلوب، من ذلك قول أبي تمام:

أَعْوامُ وَصْلٍ كادَ يُنْسي طُولَها ذِكْرُ النَّوى، فَكَأنها أَيّامُ

ثمَّ انبَرَتْ أيامُ هَجْرٍ أُرْدِفَتْ بجَوىً أسىً فَكَأَنَّها أَعْوَامُ

ثمَّ انْقَضَتْ تلكَ السُّنونُ وأَهْلُها فكأنَّها وكأنَّهُمْ أَحْلامُ(٤)

وقول ابن الرومي:

أمورُكُمْ بَني خَاقَانَ عِندي عُجَابٌ في عجابٍ في عُجَابِ

قُرونٌ في رُؤُوسٍ في وُجوهٍ صُلابٌ في صُلابٍ في صُلابِ(٥)

نرى الأبيات استمدت من التطريز حالة زخرفية فنية، وتمَّ التقابل عند أبي تمام من خلال قوله: «فكأنَّها أيام – فكأنَّها أعوام – فكأنَّها وكأنَّهم أحلام».

(١) البحتري: الديوان ٦٣٥/١-٦٣٦.

(٢) العسكري، أبو هلال: الصناعتين. ص٣٣٩.

(٣) ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع. ٣٤٢/٥.

(٤) أبو تمام: الديوان ٧٥/٢.

(٥) ابن الرومي: الديوان، تح: حسين نصّار. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٣، ٣٥٣/١.

أمَّا عند ابن الرومي فنراها في قوله: «عُجابٌ في عجابٍ في عجابِ – صلابٌ في صلابٍ في صلاب».

أمَّا المحسنات البديعية فقد استثمرت لدى العباسيين أيَّما استثمار، وزخرفت لوحاتهم الشعرية بأشكالٍ فنيةٍ متميّزة، ولأهميتها سنفرد لها فقرة خاصة في هذا البحث كي تستوفي حقّها من المناقشة على اعتبار أننا لا نرى في فن الزخرفة، مجرّد شكلٍ تزييني فحسب إنما نراها بأساليبها وتقاناتها قد دخلت في خضم التشكيل البنائي للجمل الشعرية، والتحديد العلائقي بين مفرداتها، والطاقة الدلالية التي تنتجها. لكنَّ التوجّه الزخرفي الذي يخدم التعبير المعنوي – كما لا حظنا – والذي تبدّى بصورٍ جميلةٍ وبأساليب بنائية تدلّ على الإمكانات التي امتلكها هؤلاء، وجبَ أن يُنظر إليه لا من خلال قواعد المدرسة الكلاسيكية في النقد الشعري أو الفني، وأنهما محكومان بالنزعة الاتّباعية، إنما من خلال مفهوم الابتداعية والتجديد حيث يخالف الفنان المزخرف قواعد المنظور الكلاسيكي فيشبّه ويبتعد عن التشبيه السطحي، ويزخرف بعناصر جمالية ينتج عنها شكل إبداعي لافت.

من هنا تلتقي أساليب الإبداع الشعري والزخرفة الفنية الإسلامية، فالتوهيم – على سبيل المثال – هو إيحاء الظلال التي يعطيها الفنّان لزخارفه، والتشعيب هو وسيلته في ملء الفراغ في لوحته الشعرية، والتجزئة هي محاولة الفنان لتقسيم عناصره الزخرفية إلى مجموعات فيمنحها التناظر والتساوي والسحر. وما دامت هذه هي الأساسات التي ينطلق منها التشكيل الفني، فغاية الزخرفة – كما نرى – لا تتوقف على الناحية التزيينية فحسب، إنما تدخل في صلب ذلك التشكيل وأركان بنائه، وفي خلق القيمة الفنية والجمالية له، فالشعراء في معظم اللوحات السابقة اعتمدوا على مفردات الواقع واستقوا عناصرهم منه، خصوصاً ما يتعلّق بالطبيعة حيّة وصامتة «قمر – أسد – خيري – الغصن – الهضاب – البحر – العود – رؤوس – وجوه...»، لكنهم ابتعدوا عن هذا الواقع برموزه الفنية حين كانوا يضعونها

في الإطار الفني الزخرفي التشكيلي، فيصبح الأسد عند المتنبي رجلاً شجاعاً يقتل أعداءه ببسالة، ويتحوّل لون الورد الجميل عند ابن المعتز لتأثّره بالهجر بين العاشقين إلى اللون الأصفر الشاحب... وكما استخدموا المعطيات الحسّية في زخارفهم، برعوا في استخدام المعطيات التجريدية مع الحفاظ على الإطار الواقعي للوحات كما نرى عند البحتري الذي يستخدم «العصيان، السلوان، الوصل، العزم، ثبت المقام، السؤدد...»، وأبي تمام في استخدامه لِـــ «النوى، الهجر، الأسى» ونراهم بعد ذلك يعودون إلى الشكل الهندسي الأساس للوحة الشعرية الذي اكتسب جمالية خاصة عبر فن الزخرفة التعبيرية.

وإذا نظرنا إلى الجانب الآخر من الموضوع وهو التوجّه الثاني بعنوانه الزخرفي **التزييني** نقول: إنَّ الشعراء العباسيين كما أبدعوا في استخدام تلك التقانات في بعض لوحاتهم، أفرطوا في استخدامها في بعضها الآخر، فجعلوا تشكيلاتها تفقد قيمتها الفنية الجمالية باعتمادهم أحياناً على:

- **الحشو**: حيث نرى الشاعر يأتي بمفردات أو عناصر زائدة لا فائدة منها[١]، بيد أنّ وجودها في الجملة يؤثّر في جمالية اللوحة لأنه في الأصل أثّر في بنيتها الفنية كقول المتنبي:

أُسْدٌ فرائِسُها الأُسُودُ، يَقُودُهـــا   أَسَدٌ تصيرُ لَهُ الأُسودُ ثَعالِبـــا[٢]

فتكرار لفظة «أسدٌ» ولفظة «الأسود» على هذا النحو، وبهذا التكوين لا فائدة ترجى منه بل أثر في جمال تلك اللوحة. كقوله أيضاً:

فقَلْقَلْتُ بالهَمِّ الذي قَلْقَلَ الحَـــشا   قلاقِلَ عِـيْسٍ كُلُّهُـــنَّ قلاقِـــلُ[٣]

---

(١) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص١٤٢.

(٢) المتنبي: الديوان ١٢٨/١.

(٣) المتنبي: الديوان ١٧٥/٣.

كرّر الشاعر مفردة «قلقل» وما يتّصل بها بشكل زائدٍ عن اللزوم أفقدها جماليتها الفنية، ومستوى توظيفها داخل الجملة الشعرية.

- **التعارض:** حيث «يناقض الشاعر كلامه أو يعارض بعضه بعضاً»[1]، وكأنه يمحو ما بنى من خلال استخدام عناصر في لوحته على حساب عناصر أخرى. كقول أبي نواس:

كَأنَّ بَقايا ما عَفَا مِـنْ حَبَابِهـا، تَفاريقُ شَيْبٍ في سَـوَادِ عِـذَارِ

تَردَّتْ به ثمَّ انْفَرت عن أَديمِـهِ تَفَرِّيَ لَيْلٍ عن بيـاضِ نهـارِ[2]

فقد شبّه الحباب بالشيب والخمرة بالعذار، «فناقض الذي جعله كالنَّهار، ثمَّ رجع فصيَّره أسود كالليل، فالذي كان أسود كالعذار جعله أبيض كالنهار»[3].

- **التهجين:** وذلك أن يصحب المفردة ومعناها مفردة أخرى ومعنى آخر يسيء إليها[4]، فسوء الآخر يؤثر على جمال الأول ويقلّل من قيمته البنائية والفنية، كقول أبي تمام:

إذا المَرءُ لم يَزْهَدْ، وقَدْ صُـبِغَتْ بعُصْفُرِها الدُّنيا فَلَيْسَ بِزاهِـدِ[5]

فهي لوحة شعرية بنيت على عنصرين مختلفين كل الاختلاف لا رابط معنوياً أو روحياً أو لغوياً بينهما، إذ لا علاقة بين الزهد في الدنيا وصبغة العصفر فيها، وكأنها لوحة زخرفية اعتمدت على عنصرين بعيدين كل البعد عن بعضهما فكان من الضروري أن تنفصل تلك اللوحة إلى جزأين متباعدين من خلال المفردتين «الزهد - العصفر» وهذا ينقص من قيمتها.

---

(١) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص١٥٢.

(٢) أبو نواس: الديوان، ص٢٨٤.

(٣) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص١٥٣.

(٤) نفسه: ص١٥٦.

(٥) أبو تمام: الديوان ٢٧٤/١.

- **الفك**: أسلوب يشبه التهجين إلى حدٍّ بعيد، وفيه يتمّ فصل المصراع الأول من البيت الشعري في معناه كليّاً عن المصراع الثاني «فلا يتعلّق بشيء من معناه»[1]، وكأنهما لوحتان شعريتان مختلفتان، كقول المتنبي:

جَللاً كما بـــي، فَليَـــكُ التَّبْـــرِيحُ   أَغِذَاءُ ذا الرَّشْأ الأَغَنِّ الشِّيحُ[2]

فالشطر الأول له معنى في التركيب الشعري لهذه اللوحة، والشطر الثاني له معنى آخر لا علاقة له بالأول.

- **التكلّف**: وهو وجود «الكثير من البديع كالتطبيق والتجنيس في القصدِ، لأنه يدلُّ على تكلُّف الشاعر لذلك وقصدهِ إليه»[3]، وهذا يعني الإتيان بالكثير من البديع كالتطبيق والتجنيس بقصد لا ضرورة له، وقد كانت هذه من التقانات التي عيب على أبي تمام كثرة استخدامها في شعره عند النقاد القدماء، فالعسكري يرى في الصناعتين أنَّ أبا تمام قد وقع في هذا العيب عبر التجنيس في مفرداته وأبياته[4]. وعرض الآمدي في الموازنة لمثل هذا الأمر أيضاً[5]. مع أنه تفوّق في أداء بعضها ومنحها روح الجدّة والطرافة فأكّد قدرته، وكَبَا في بعض المواقع، فبدا متكلّفاً في بناء صورته الشعرية اعتماداً عليها، من ذلك قوله مستخدماً الجناس:

قَرَّتْ بِقُرَّانَ عَيْنُ الدِّينِ وانْشَتَرَتْ   بالأَشْتَرَيْنِ عيونُ الشِّرْكِ فاصْطُلِمَا[6]

---

(١) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص١٦٢.

(٢) المتنبي: الديوان ٢٤٣/١.

(٣) ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. ص١٦٣.

(٤) العسكري، أبو هلال: الصناعتين. ص٣٤٣-٣٤٤.

(٥) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر. ٢٦٧/١-٢٧٥.

(٦) أبو تمام: الديوان ٨٤/٢.

فاللوحة أساسها المركزي صورة انشتار عيون الشرك، وهي لا توجب الاصطلام، لذلك أخفق أبو تمام في إعطاء بؤرة مركزية جيدة للوحته عبر استخدامه ذلك الجناس.

ويتكرر الأمر في قوله «مستخدماً الطباق»:

لَعَمْرِي لَقَدْ حَرَّرْتَ يَـوْمَ لَقِيْتَـهُ لَوَ انَّ القَضَاءَ وَحْدَهُ لَمْ يُبَـرِّدِ[1]

فاستخدم «حررت» من الحرارة التي هي خلاف البرودة.

إنّها زخرفة بالمعنى الحقيقي للكلمة، وتظهر في هذه المشاهد الشعرية بشكلها التزييني الواضح، كما يمكننا أن نلمح فيها الاعتماد على المفردات الحسيّة الطبيعية بشكلٍ أساس على أنها عناصر محرّكة للوحة الشعرية، موجهة لها، مثل: «الأسد، الثعالب، الحباب، الشيب، الأديم، العصفر، الخيل...». وإذا ما قارنا هذه التقانات الزخرفية التزيينية بالظواهر التي تحكم فن الزخرفة الإسلامي والتي من أهمِّها:

١- الطريقة الوحدانية في إقامة العلاقات بين الصور، وهو ما ينطبق على أمثلتنا السابقة حيث تتخذ العلاقة بين مكوّنات الصورة اتجاهاً واحداً عامّاً لتأدية الفكرة الأساسية، وإن كانت في تفاصيلها تعتمد على علاقات أخرى.

٢- تسطيح الشكل دون الدخول في الأعماق أو الأبعاد الأخرى، وهذا نراه في السطحية التي تحكم بعض هذه الصور.

٣- الافتتان بأحد العناصر واستخدامه عنصراً غالبا، وبأسلوب عشوائي أقرب إلى البعثرة كقول المتنبي السابق:

فَقَلْقَلْتُ بالهَمِّ الذي قَلْقَلَ الحَـشا قلاقِـلَ عِـيْسٍ كُلُّهُـنَّ قلاقِـلُ

وبالنظر إلى التوجهين كليهما في استخدام الأساليب والتقانات اللغوية في التشكيل الفني للوحات الشعرية، نجد نوعاً من الالتقاء الضمني بين هذه الظواهر التي تبلورت في الشعر العباسي وصارت نوعاً من التشكيلات الفنية

---

(١) أبو تمام: الديوان ٢٥٠/١.

الزخرفية في الشعر، وبين خصائص الأساليب الزخرفية للفنون الإسلامية وجمالياتها التي تجسّدت في اللوحات والمخطوطات والعمارات بوسائل وأساليب وأشكال متعدّدة، كالخط، والرمي، والنقش، والأشكال الهندسية التي بلغت أقصى حدود الروعة في المنمنمات الإسلامية؛ الفن الذي يتأثّر بالمكان والزمان وثقافات الشعوب الإسلامية مختلفة الأجناس.

رابعاً- الخط والحرف:

عكست الفنون الزخرفية التي انتشرت في الفترة العباسية ما تمثّلته من تأثيرات تسرّبت إليها من الثقافات التي حملها معتنقو الإسلام الجدد، ومن عاشوا في ظلّه، كما أنها خضعت لأشكال رمزية وأنماط تجريدية حدّدت وجهة الفنون ومسارها في المستقبل. ويعدّ الخط من أكثر الأشكال الزخرفية التي نالت حظوة في العالم الإسلامي، وكان لها أثرها في الفن الإسلامي بصورة عامة، كما كان للحروف ودلالاتها ومعانيها تأثير في التشكيلات الشعرية على اعتبار أنها تحقّق للمشهد الشعري جمالية خاصة نابعة من خصوصية استخدامها في الفن.

لقد اعتنت اللغة العربية بالخطوط والحروف عناية كبيرة جعلتها واحدة من أكثر اللغات تنوّعاً في الخطوط التي تعتمد على حروفٍ جميلة الشكل، كثيرة الانحناءات بنسبٍ تقديريةٍ ومقاييس خاصة. وقد حظي الخط باهتمامٍ بالغٍ في العصر العباسي لم ينله في عصور سابقة، لذلك يقول الصولي على لسان يحيى بن خالد البرمكي «الخط صورة روحها البيان، ويدها السرعة، وقدمها التسوية، وجوارحها معرفة الفصول»[1]. ومما قاله أبو تمام في مدح الحسن بن وهب وقد قرأ كتاباً له استحسن فيه خطّه ولفظه:

لقــد جَلّــى كِتابُــكَ كُــلَّ بَــثٍّ ... جَوٍ وأصــابَ شَــاكِلَةَ الرَّمِــيِّ

---

(١) الصولي، أبو بكر: أدب الكتّاب. ص٣٢.

فَضَضْتُ خِتامَــهُ فَتَبَلَّجَــتْ لِــي غَرَائِبُــهُ عــَن الخَبَــرِ الجَلِــيِّ
وضُمِّنَ صَدْرُهُ مَا لَــمْ تُــضَمَّنْ صُدُورُ الغَانِيَــاتِ مِــنَ الحُلِــيِّ
فكَائِنْ فِيهِ مِــنْ مَعْنًــى خَطِيــرٍ وكائِنْ فيه مــن لَفْــظٍ بَهِــيٍّ[1]

فقد امتلكت هذه الحروف قدرة مطواعة على الانبساط والاستلقاء والمدّ والتقوّس والاستدارة والتشابك والمزاوجة وكلها تقنيات تتعلّق بالفن ووسائطه.

وقد سئل بعض الكتّاب عن الخط «متى يستحق أن يوصف بالجودة، فقال: إذا اعتدلت أقسامه، وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره، وضاهى صعوده حُدوره، وتفتّحت عيونه، ولم تشبه راءه نونه، وأشرق قرطاسه، وأظلمت أنقاسه، ولم تختلف أجناسه، وأسرع إلى العيون تصوّره، وإلى العقول ثمره، وقدرت فصوله واندمجت وصوله، وتناسب رقيقه وجليله»[2].

ولذلك باتت الكلمة بحروفها ميداناً فسيحاً لممارسة الفن فولّد ذلك أنواعاً خطيّة عبّرت عن المسيرة الحضارية للشعوب الإسلامية، ونقلت تاريخها وأفكارها ووقائع حضارتها كما عبّرت عن المفهومات والقيم الفنية السائدة فيها. وبشكلٍ أساس حاولت أن تحافظ على الكلام الإلهي وتجاري قدسيته وبلاغته وجماليته، وجعلت من الخطّ متنفّساً فنياً في ظل كراهة الإسلام للتصوير والنحت، فبرزت تلك العلاقة المميّزة بين فن الخط والفن التشكيلي بصورةٍ عامة[3]، لكنّه أفرز عند المسلمين فنّاً جديداً هو فن العناية بجمال الكلمة المسموعة التي أنتجت فن البلاغة. وقد أتاح نزول القرآن باللغة العربية المجال لإنتاج أنواع فائقةٍ تجسّد جمالها وتهتم بالعناية بها وبحروفها وكلماتها، ابتداءً من الجمع والتدوين والضبط والتنقيط والإعراب وتحديد

---

(١) أبو تمام: الديوان. ٢/١٩٠-١٩١.

(٢) الصولي، أبو بكر: أدب الكتّاب. ص٤١.

(٣) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي «دراسة في سيكولوجية التذوّق الفني». ص٢٥٣-٢٥٤.

المعاني على نحوٍ دقيق وانتهاءً باستثمارها في التشكيلات الفنية للفنون المختلفة. ولذلك وجب تحسين الخط لأنَّ الكلمة المرئية لها وظيفتها التعبيرية إلى جانب وظيفتها السمعية فارتقى حتى أصبح فنّاً خالصاً له أسسه ومبادئه وجمالياته التي واكبت فن الزخرفة وجماله، وأصبح للخط العربي مهمة جديدة إلى جانب مهمته في نقل المعنى، هي الوظيفة الجمالية الفنية. وقد ذكر الصولي في كتابه «أدب الكتّاب» آراء في الخط نسبها إلى أصحابها القدماء، تدلُّ على قيمة هذه الصنعة، فقال: «وقال إقليدس: الخط هندسة روحانية وإن ظهر بآلة جسمانية، أخذه النظّام (ت:٢٣١هـ) فقال: الخط أصل في الروح وإن ظهر بآلة الجسد»[١].

وإذا ما أردنا التحدّث عن خصوصية فن الخط فإننا نجده يُعنى برسم الحرف لا بدراسة الكلمة، وعليه كان للغة والكتابة نظامان متميّزان من الإشارات والعلاقات؛ مسموعة ومرئية، ذهنية ورمزية، دوال ومدلولات، والهدف الوحيد الذي يسوّغ وجود الكتابة هو التعبير عن اللغة، وعلى قدر أهمية اللغة تكون أهمية العناية بكتابتها التحريرية في ظل تطورها الحضاري.

إنّ الكتابة والخط يرتبطان باللغة، ومنها الشعر، أكثر من ارتباطهما بالفن، فالتناسب والتداخل بينهما كبيران، وهناك علاقة وثيقة بين الخط واللفظ في الشعر لأنّ أعيننا وهي تقرأ «لا تنفك تسمع المقاطع الملفوظة، فيحتفظ الشعر المسطّر على الورق بإيقاع الشعر المنشود وجرسه»[٢]، ولذلك كان للخط وخصوصيته الفنية أثر عظيم في خلق جمالية خاصة باللغة والشعر كما في الفن.

لقد رافق ظهور الخط نماء الفن منذ القدم، وكان له أثره في نقل الكلام وتحويل الأفكار والمفاهيم إلى أفعال تجريدية عبر عمليات معقدة يقوم الخط بصناعتها، وكان اللقاء الأجمل للفن والخط في الفن الإسلامي الزخرفي، وكما أجاد

(١) الصولي، أبو بكر: أدب الكتّاب. ص٣٢.

(٢) هورتيك، لويس: الفن والأدب، ص٢٤.

الفن الإسلامي في استثمار الأشكال الهندسية والنباتية وتمثيلها وتجريدها من ماديتها، فقد عمل عمله في الخط العربي فحوّر كتابته، وتلاعب بميزاته وخصائصه، واستنبط منها جماليات فريدة، وبات الخطّاطون يحتلّون منزلة النحاتّين والرسّامين الذين وجدوا في هذه الوسيلة ما يقوم مقام التشخيص الحيّ المحرّم. وللأهمية التي حظيَ بها هذا الفن عند العرب نجد كتّابهم قد صنّفوا، مع بداية ظهور هذا الفن، كتباً كثيرة في فضائل الكتابة والخط، وأشهر الخطّاطين الذين أتقنوا الخط العربي والذين أبدعوا طرزاً جديداً في كتابته وزخرفته، أو أصلحوا الأساليب القديمة في ذلك. كالذي نجده في «رسالة في علم الكتابة» لأبي حيّان التوحيدي، الذي يقول نقلاً عن أبي عبد الله الزَّنجي الكاتب: «أصلح الخطوط وأجمعها لأكثر الشروط ما عليه أصحابنا بالعراق فقلت: ما تقول في خط ابن مقلة؟ قال: ذاك نبيٌّ فيه،أفرغَ الخط في يده كما أوحيَ إلى النحل في تسديس بيوته»(١). وفي «صبح الأعشى في صناعة الإنشا» للقلقشندي، وفي «أدب الكتّاب» لمحمد بن يحيى الصولي، الذي يتحدّث عن الكتابة وآلاتها وأوصافهما عند الشعراء حيث يقول على لسان الحسن بن علي الكاتب: «وحدّثني سليمان بن وهب قال: رآني أبو تمام وأنا أكتب كتاباً فقال: يا أبا أيوب كلامك ذوّب شعري»(٢). وفي «الفهرست» لابن النديم الذي أفرد جزءاً من كتابه ليذكر فيه أسماء الخطاطين المجودين الأوائل وكان من أهمهم في العصر العباسي: «الضحّاك بن عجلان (ت١٣٦هـ) أيام السفاح، وإسحاق بن حماد (ت١٣٩هـ) أيام المنصور، وإبراهيم الشجري (ت٢٠٠هـ)، وأبو عليٍّ بن مقلة (ت٣٢٨هـ)، وابن البواب؛ وعلي بن هلال البغدادي (ت٤١٣هـ)».

لقد تجدّد فن الخط العربي مع تجدّد فن الشعر العربي، وتجلّى ذلك التجدّد بأجمل صورة في الحقبة العباسية حين شهد الشعر نهضته وغناه،

---

(١) التوحيدي، أبو حيان: رسالة في علم الكتابة. مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ٢٠٠١. ص١٤.

(٢) الصولي، أبو بكر: أدب الكتّاب. ص٨٥.

وشهد الخطّ تطوره، فبات يقوم على فلسفة جمالية خاصة من أهم ميزاتها: تلاحم الشكل مع الموضوع – وهو موضوع روحي غالباً -، وهندسة فنية ظهرت بآلة جسدية حاول فيها الفنانون اقتفاء أثر القدرة الإلهية والطبيعية لتكون قادرة على القيام بدورها والارتفاع بقدرتها وجمالها، ومن ميزاته أيضاً النظام الواحد الذي يقوم على التناسب والتوافق والانسجام، وهي تماماً عناصر الجمال في الطبيعة[١] التي كان الشعر يحاول تجسيدها، والبحث من خلالها عن القيمة الجمالية بوسائلها البيانية والبلاغية والشعرية، فتجدّدت الصورة الشعرية واستعانت بالأشكال التجريدية والرؤى الذهنية بعيداً عن الحسيّة وهي في الأصل ماهية الخط العربي وأساس استخداماته الفنية في التشكيلات الفنية الإسلامية. فالكلمة، هي صورة تتضمّن صوتاً ومعنى وخيالاً مرئياً إلى جانب وقعه الصوتي إن كان في الشعر أو في الخط، وعليه فالكلمة عنصر فنيّ أساس فيهما ولم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحدِّ ذاته،وإنما كان القصد تركيب لوحة فنية ذات أبعاد جمالية وتعبيرات مكانية وزمانية في الفنين كليهما.

إنَّ الشعر يحاول أن يظهر القيمة الصوتية للحرف مترجمة في الخط برسمه ولذلك يربط أبو حيان التوحيدي فن الخط وطريقته بفن الموسيقى وطريقته فيرى أن «الحركات إذا تمثَّلت بالحروف، والحروف إذا اندفعت بالحركات كانت الصور الخطية والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتلائهما، محروسة الأبدان بانتسابهما إليهما»[٢]. وكما اعتمد الخليل في اكتشافه لبحور الشعر في تشكيلها الإيقاعي على الحركة والسكون، اعتمد الخطاطون على الخط اليابس واللّيّن في تشكيل اللغة والفن وظهرت أنواع

---

(١) التوحيدي، أبو حيان ومسكويه: الهوامل والشوامل. نشره: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١. ص٢١-٢٢، ١٤٠-١٤١.

(٢) التوحيدي، أبو حيان: ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدي. ص٣٤. ورسالة في علم الكتابة: التوحيدي. ص٦.

كثيرة من الخطوط[1] حظيت بالاهتمام والتطوير عبر الزمن، من ذلك: الكوفي، والنسخ، والثلث، والأندلسي المغربي، والديواني، والرقعة... إضافة إلى أنواع أخرى تتفرع عنها[2]. فمن الناحية الفنية نجد الخط الكوفي اليابس بحروفه الحادة يوازي حسيّة التشبيهات وقوة مفرداتها، وما إنْ بدأت المؤثرات الحضارية بترك أثرها وانتشارها في سائر الفضاءات الجغرافية الإسلامية، حتى تحرّكت الحروف في هذا الخط وغيره من اليابس إلى الليّن، في الوقت الذي استعانت فيه الصور الشعرية بالتجريد بدلاً من الحسيّة التي باتت رمزاً لزمنٍ مضى، وأصبح التعبير يجنح إلى الفلسفة والتجريد كما في قول أبي تمام في مدح محمد بن عبد الملك الزيّات:

أبا جعْفَرٍ إنَّ الجَهَالَةَ أُمُّها	**ولُودٌ وأُمُّ العِلْمِ جَدَّاءُ حَائِلُ**
لكَ القَلَمُ الأعْلَى الَّذِي بِشَبَاتِهِ	**تُصَابُ مِنَ الأَمْرِ الكُلى والمَفاصِلُ**
إذا اسْتَغزَرَ الذِّهْنَ الذَّكِيَّ وأقبلَتْ	**أعاليهِ في القِرْطَاسِ وهيَ أسافِلُ**[3]

وقول المتنبي في مدح ابن العميد:

ظَالِمُ الجُودِ كُلَّمَا حَلَّ رَكْبٌ	**سِيْمَ أن يَحمِلَ البِحَارُ مَزَادَهْ**
غَمَرَتْنِي فَوائِدٌ شَاءَ فيها	**أن يَكُونَ الكَلامُ مِمَّا أُفَادُهْ**
كَثُرَ الفِكْرُ كيفَ نُهْدَى كما	**أَهْدَتْ إلى ربِّها الرئيسِ عِبَادُهْ**[4]

وهكذا تنوّعت أنواع الخطوط وزاد إرواؤها الحضاري، واتجهت نحو اللين في النسخ والثلث الذي سيطر على تزيين المساجد والمنازل، وبدأ

---

(١) عفيفي، فوزي سالم: الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي. وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٠. ص١٣٨ وما بعدها.

(٢) زين الدين، ناجي: مصور الخط العربي. مكتبة النهضة، بغداد. ص٣١٥.

(٣) أبو تمام: الديوان. ٥٤/٢.

(٤) المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ٥٥/٢.

السمت الهندسي بحدّته يتماهى في خطوط اللين ليواكب امتداد الثقافة في العهد العباسي، وحظي هذا الفن بذلك بالكثير من المهتمين الذين قاموا بمحاولات تقعيدية وتنظيرية قدّمها ابن مقلة(١)، وغيره من الخطاطين الفنانين(٢) لتحديد ماهية هذا الفن وجماليته التي عبّر عنها الشعراء بأساليب متعددة، وتشبيهات حسيّة، حرّكت التجريد الحرفي نحو مسار الانطباعات الذاتية والحياتية، فبدأ التعبير عن جماليات الخط العربي من خلال مدح بعض أدوات الكتابة والخط لما لها من أهمية، فالقلم – مثلاً – له أهميته في القرآن الكريم:"نون،والقلم وما يسطرون"[القلم: ١]، وهو القلم الأزلي الذي يكتب الأعمال والقضاء، أمّا القلم الأرضي فيخدم الإنسان وأداة مطواعة في يده يقول ابن المعتز:

قَلَـمٌ مَـا أراه أَمْ فَلَـكٌ يَجْـرِ ... ي بِمَـا شَـاءَ قاسِـمٌ ويـسيرُ

سَـاجِدٌ خَاشِـعٌ يُقَبِّـل قِرْطَـا ... ساً كما قَبَّـلَ البِـسَاطَ شَـكورُ

مُرْسِلٌ لا تراه يَحْبِـسُه الـشَّـ ... ـكُ إذا ما جَـرى ولا التَّفْكِيـرُ

وجَلِيْلُ المَعْنَـى لَطِيـفٌ نَحِيـفٌ ... وكبيرُ الفِعَـالِ وهـو صَـغِيرُ(٣)

وأهم من ذلك حرَّك بعض الشعراء موضوعات الشعر التقليدية من خلال تشكيل صورها وإيحاءاتها اعتماداً على حروف اللغة العربية وجمال رسومها، مما يبرز تذوقهم الخاص لجمالياتها، كقول أبي العلاء يصف الناقة:

وَحَرْفٍ كَنُونٍ تحتَ راءٍ ولم يَكُنْ ... بدالٍ يؤمُّ الرَّسْمَ غَيَّرَهُ الـنّقْطُ(٤)

---

(١) الأصمعي، محمد عبد الجواد: تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام. دار المعارف، مصر. ص١٧٦. وبهنسي، عفيف: معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٥. ص٤.

(٢) الأصمعي، محمد عبد الجواد: تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام. ص١٨٠. وبهنسي، عفيف: معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين. ص٣.

(٣) ابن المعتز: الديوان ١٠٠/٢.

(٤) المعري، أبو العلاء: سقط الزند. تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٨. ص٢١٣.

مثل هذه الأبيات الشعرية وغيرها تمثّل قراءات انطباعية للشعراء في اللوحات الخطية، وتبرز مدى الاهتمام بجماليات فن الخط، والدور الذي لعبه هذا الفن في تشكيل الصور الشعرية، وهذا الاستحسان يقربنا من جذور اللقاح بين الفنين.

إنَّ الخط يعتمد على الحروف أولاً وأخيراً، لذلك ركّز الفنانون عليها وحاولوا كشف أسرارها، وعبّروا عن الرمزية الكامنة في قدسيتها، وأفادوا من ذلك أبلغ إفادة في الزخارف الفنية حين أودعوا إبداعهم الفني في صفحات المصحف الشريف ليقوم بوظيفته البيانية المنوط بها، والوظيفة الجمالية التي تحوّلت مع الخط إلى عناصر زخرفية وأشكال هندسية وفنية جعلته المنبع الأساس لمادة الفن العربي[١]. ولذلك حظيت الحروف بالاهتمام عند الفنانين كالشعراء، وصارت رموزاً فنية وشعرية لها دلالاتها وقيمها وأهميتها خصوصاً عند المتصوفة، فالحرف عندهم يحمل دلالات مختلفة، إذ يشكّل جزءاً هاماً من كلمة تكوّنت عبر الزمن بفعل ارتباط أحرفها ارتباطاً عضوياً بالمعنى، ولذلك يكون لتوظيف تلك المفردات توظيفاً أسلوبياً معيناً في اللوحات الشعرية أثرٌ صوتي وجمالي مع الحاجة إلى قرائن أخرى تدعمه وتظهره وتحسن استغلاله، كالوزن والقافية حيث تدخل هذه المفردات في نسقٍ صوتي موسيقي قد يندرج فيما يسميه لابريه: «الهندسة الصوتية للشعر»[٢].

أما قدسية الحرف وقيمته فنراها متبدية بوضوح تام في القرآن الكريم حيث بدئت بعض سوره بها «مثل حروف: الكاف، الهاء، الياء، العين، الصاد، في بداية سورة مريم»، وقد حملت هذه الحروف بتفرّدها دلالات غاية في الأهمية[٣].

---

(١) طحّان، ريمون ودينيز طحّان: الفن والأدب ص٢٢٩-٢٣٠.

(٢) عن: شريم، جوزيف: دليل الدراسات الأسلوبية. بيروت، ١٩٨٤. ص٨٩ وما بعدها.

(٣) الطبري، أبو جعفر: جامع البيان عن تأويل آي القرآن. دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨. ٨٦/١. وبنت الشاطىء: الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق. دار المعارف، مصر. ص١٢٦ وما بعدها.

كما علّق المتصوّفة أهمية كبيرة على الحروف في تشكيل لوحاتهم الشعرية اعتماداً على معانيها لديهم[1]، حيث قالوا إنّ لكل حرفٍ معنى يربطه بالذات الإلهية، ويكشف أسرار الكون، ويرتبط بالطريقة التي تقرّبهم من الله. وقد تعاظمت هذه التوجّهات مع قيام الدولة العباسية في القرن الثاني الهجري حين ازدهرت الحياة العقلية وتطورّت نتيجة الاتِّصال الواسع بالثقافات الأجنبية في شتى العلوم والمعارف، وبلغ التفاوت الطبقي حدّاً كبيراً، وازدادت المشكلات الاجتماعية والخلافات الفكرية بين بعض الفئات، الأمر الذي جعل ظاهرة التصوّف تشهد إقبالاً كبيراً، واتساعاً حركيّاً ظهر كرد فعلٍ من أفرادها على ما يحدث في المجتمع. من هنا عبّر الشعراء المتصوّفة عن مكنونات أنفسهم وكوامن حبهم للذات الإلهية ورفضهم لمساوئ المجتمع –كما رأوها– من خلال أشعارهم التي ضمّنوها توقهم لله وشوقهم له، والتعبير عن أفكارهم وآرائهم بلغتهم الخاصة وتشكيلاتهم الفنية التي اعتمدت على الحروف والتقت مع الفن الإسلامي بمنطلقاته الفكرية ووسائل التشكيل ورموزه وعوالمه الإيحائية والدلالية الخاصة أيضاً.

لقد اتخذ الفن الإسلامي من الحروف عناصر زخرفية مميّزة يعبّر من خلالها عن تلك الروحانية التي كان ينتجها في لوحاته، ويبث فيها سحره وجماله اللذين يرفعان ذلك الفن من المرتبة الأرضية إلى المرتبة العلوية السامية، فانتشرت اللوحات الزخرفية التي تتخذ من الكلمات والحروف أدوات تقانية تتشكّل بها، وتثبت إبداع ذلك الإنسان الذي حرص على الاحتفاظ بإرثه الفني السحري المرتبط بذهنية التصوّف التي تحتفل بالحياة الكامنة في الكلمة والحرف وهو الأسلوب الذي يمكن أن نعدّه أسلوباً تجريدياً في الفن بامتياز[2].

---

(١) التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي: آنا ماري شيمل. مجلة فكر وفن، ألمانيا، ع٣، ١٩٦٤. ص٣٨.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان. مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٥. ص٧١.

أمّا الشعر الصوفي العباسي فقد اهتم بالحروف ورموزها أيّما اهتمام، وقسّمها المتصوّفة إلى مراتب فلكل منها معانٍ تتناسب مع مرتبتها:

إنَّ الحـــروفَ أَئِمَّـــةُ الأَلْفَـــاظِ　　شَهِدَتْ بِـــذلكَ أَلْـــسُنُ الحُفَّـــاظِ

دارَتْ بِها الأَفْلاكُ فـــي ملكوتِـــهِ　　بَيْنَ النِّيامِ الخُرْسِ والأَيقـــاظِ[١]

ولكل من هذه الحروف معنى[٢] يرتقي به إلى العلا، ويكوّن بنيَة دلالية له غاية في العمق، مستمدةً من دور الحرف في إعطاء اللغة قيمتها الإشارية والدلالية، إضافة إلى الخصوصية التي اكتسبتها عند المتصوّفة، فالألف يمثل قطب الحروف ومركزها، ومنه تتركّب الحروف الأخرى وفيه تتحلّ، وفي هذا يقول ابن عربي:

ألِـــفُ الـــذَّاتِ تنَزَّهَـــتْ فَهَـــلْ　　لكِ في الأَكْـــوانِ عَـــيْنٌ ومَحَـــلْ

قـــالَ لا غيـــر التَّفَـــاني فأَنـــا　　حَرْفُ تأْبِيْـــدٍ تَـــضَمَّنْتُ الأَزَلْ[٣]

إنها الألف التي تمثّل الذات الإلهية والتي يدور في فلكها كل ما هو موجود في الوجود. أمّا الهمزة فهي:

هَمْـــزَةٌ تَقْطَـــعُ وَقْتـــاً وَتَـــصِلْ　　كُلَّ ما جاورهـــا مِـــنْ مُنْفَـــصِلْ

فهـــيَ الـــدَّهْرُ عَظِـــيْمٌ قَـــدْرُها　　جَلَّ أنْ يحضرَهُ ضَرْبُ المثَـــلْ[٤]

إنَّ الهمزة في التفسير الصوفي تمثّل الدَّهر، والدَّهر هو الله، فوجودها في اللوحة الفنية أو الشعرية يتخذ بعداً إيحائياً عظيماً حين يمثّل الذات الإلهية. ودخول الحروف في تشكيلها على هذا النحو يوصلها إلى التجريد الخالص والتصوّرات القديمة للماورائيات، ويحقق وحدةً بين نسق الفكر الذي ينطلق

---

(١) ابن عربي: الفتوحات المكية. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨. ٩٤/١.

(٢) الحكيم، سعاد: المعجم الصوفي. دندرة للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨١. ص٧٦، ١٨١.

(٣) ابن عربي: الفتوحات المكية. ١٠٩/١.

(٤) ابن عربي: الفتوحات المكية. ١٠٩/١.

منه الشاعر، والرموز التي يستثمرها في لوحته كي يصل إلى دلالاته الخاصة، مع أنَّ الحضارة الإسلامية قد أعطت في ظل الإسلام مدلولاً خاصاً لكل حرفٍ من حروف العربية يضاف إلى ما قدّمه المتصوّفة من تلك المدلولات، فالباء «لها حرمتها لأنها أول حرفٍ في القرآن، والجيم كانت كناية عن الصدغ، والصاد هي مقلة الإنسانية، والهاء هي الهوية الإلهية عند ابن عربي، والميم كانت تعبيراً عن الضيق، أمّا الألف فكانت لها أهمية خاصة عند العرب لأنها في مقام (أحد) وهي رمز لوحدة الله المطلقة، وللميم أهمية كبرى عند أهل التصوّف، وكان هذا الحرف رمزاً للرسول محمد صلى الله عليه وسلم إذ أنَّ الفرق بين الله الأحد ورسوله الإنسان الكامل (أحمد) هو ميم واحدة»[1].

وإلى جانب هذه الدلالات أعطى الشعر للحروف دلالات إضافية حين استثمرها للتعبير عن فضاءات إنسانية جديدة فجعل لكل حرفٍ صورة تقابله، فالألف تقابل القامة الجميلة الرشيقة المنتصبة التي طالما تغزّل بها الشعراء كابن المعتز حين قال:

كأنَّ السُّقَاةَ بينَ النَّدامى ... أَلِفَاتٌ على السُّطورِ قِيَامُ[2]

أو ديك الجن الحمصي حين قال:

نَبَهْتُهُ والنَّدامَى طالَ مَكْثُهُم ... فَقُلْتُ قُمْ واكْفِنَا الهَمَّ الذي وَكَفَا

فقامَ مُخْتَلِفَاً كالبَدْرِ مُطَّلِعاً ... والظَّبيُ مُلْتَفِتاً والغُصْنُ مُنْعَطِفا

كأنَّ قَافاً أُدِيْرَت فوقَ وجنته ... واخْتَطَّ كَاتِبُها مِنْ فَوْقِها أَلِفَا

فَقُلْتُ مِنْ بَعْدِ ما شاهدْتُ هيئتَهُ ... حَسْبي بِذَا عِوَضاً عن خَمْرَتي وكَفى[3]

---

(١) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. ص١١٩-١٢٠.

(٢) ابن المعتز: الديوان ٢٦٥/٢.

(٣) ديك الجن الحمصي: الديوان. تح: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري. دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠، ص١١٢-١١٣.

أمّا صورة الجيم فهي الأذن الجميلة أو الصدغ، والدال صورة العاشق الذي صار دالاً من شدة الحزن بعد ما كان ألفاً، والسين هي الأسنان الجميلة، والصاد هي مقلة الإنسان التي جمع بينها وبين النون في قوله:

كأنَّ خَطَّ عِـذَارٍ شـقَّ عارِضَـه ... مَيْدانُ آسٍ علـى وَرْدٍ ونـسرينِ

وخَطَّ فَوقَ حِجَابِ الـدُّرِّ شـارِبُه ... بِنِصْفِ صادٍ ودارَ الصُدْغُ كـالنُّونِ(١)

لقد شكَّل ابن المعتز لوحته الشعرية ببراعة حينَ استعمل التجنيس في كلمة خطَّ التي تعني «اللحية» أو «الشارب»، وخط الكتابة الذي عبَّر عنه بحرفي الصاد والنون وجماليات رسمهما وانحناءاتهما فكأن أسلوب التشبيه المتَّبع في تكوين الصور في هذه اللوحة يفوق جمالاً الحقيقة التي انبثقت عنها.

وللقاف عند ابن المعتز أهمية خاصة إذا ما أراد التعبير عن جمال الصدغ، وهو المنطقة ما بين العين والأذن، فيقول:

ظَلَلْتُ بمَلْهَىً خَيْـرَ يَـومٍ ولَيْلَـةٍ ... تدورُ علينا الكأْسُ في فِتْيَةٍ زُهْـرِ

بِكَفِّ غَـزَالٍ ذي عِـذَارٍ وطُـرَّةٍ ... وصُدْغَيْنِ كالقافَيْنِ في طَرَفَي سَطْرِ(٢)

يتجلَّى التشبيه الجمالي من خلال رسوم الحروف بما تعطيه من إيحاءات في انحناءاتها وانسيابها وشفافية جمالها، وهي حالة لا يلتفت إليها إلاّ من امتلك ذوقاً رفيعاً، وإحساساً بالجمال البديع.

أمّا الميم فهي في تشبيهاتهم الفم الصغير الذي كان يعدّ أحد مقاييس الجمال الشكلي عند الإنسان - حسب مقاييس ذلك الزمان -، كما أنها رمزٌ للتشتت الفكري وللضيق على الإطلاق، وفي ذلك يقول ابن المعتز:

لا شَيءَ يُسْلي هَمّي سِوَى قَدَحٍ ... تَـدْمى عَلَيْـهِ أوداجُ إبْريـقِ

(١) ابن المعتز: الديوان ٢٧٠/٢.

(٢) نفسه ٢٠٧/٢.

تَكْتُبُ فيـــه كَـــفُّ المِـــزَاجِ لَنـــا   مِيْمَاتِ سَطْرٍ بِغَيْـــرِ تَفْرِيْـــقِ[1]

أمّا النون فكانت مثال الجمال، حيث رأى ابن المعتز ذلك الجمال من خلال التشبيه بها حين قال:

غِلاَلَـــــةُ خَـــــدِّهِ وَرْدٌ جَنِـــــيٌّ   ونُونُ الصُّدْغِ مُعْجَمَـــةٌ بِخَـــالِ[2]

أمّا الواو فكما اعتنى الخطّاطون بها في لوحاتهم وزخارفهم، اعتنى بها ابن المعتز عندما رأى القهوة الممزوجة بالدمع كالواوات حين قال:

مِثْلُ نَسْجِ الـــدُّرُوعِ أو مثْـــل وا   وَاتٍ تَدَانَتْ سُطُورُهَا في كتابِ[3]

وكذلك أبو نواس في قوله:

ثـــــمَّ شُـــــجَّتْ فـــــأَدَارتْ   فَوْقَهـــــا طَوْقـــــاً فَـــــدَارا

كـــــاقْتِرانِ البَـــــدْرِ بالـــــدُّ   رِّ صِـــــــغاراً وكِبـــــــارا

خِلْتَـــــه فـــــي جَنَبـــــاتِ الـــــ   ـــــكأسِ وَاوَاتٍ صِـــــغَارا[4]

فهو يوظّف التشبيه في صورته من خلال التشبيه بحرف الواو.

وقد أطلق القدماء على ما بعد العشرين من الشهر «الواوات»، حيث نرى الواو في الأعداد المعطوفة ما بين العشرين والثلاثين، فقال:

قَدْ قَرَّبَ اللهُ مِنَّـــا كُلَّمـــا شَـــسَعَا   كأنَّني بِهلالِ العِيْـــدِ قَـــدْ طَلَعَـــا

فَخُذْ لِفطْرِكَ قَبْلَ الحِـــيْنِ أُهْبَتَـــهُ   فإنَّ شهركَ في الواواتِ قد وَقَعَا[5]

وعندما أراد أبو نواس الهجاء هجا من خلالها:

---

(١) ابن المعتز: الديوان ٢/٢٣٧.

(٢) نفسه: ٢/٢٥١.

(٣) نفسه: ٢/١٥٣.

(٤) أبو نواس: الديوان. ص٢٢٦.

(٥) ابن المعتز: الديوان ٢/١١٦.

إنَّما أنــتَ مــن سُــلَيمٍ كــواوٍ   أُلْحِقَتْ في الهِجَاءِ ظُلْماً بعمرو[1]

لقد استعمل هؤلاء الشعراء الحروف ورموزها، وأساليب رسمها وانحناءاتها الخطيّة، للتعبير عن صورٍ تجول في أذهانهم، وذلك عبر أسلوب التشبيه الذي وصّف الحالات الحسيّة لديهم، فوصفوا الجمال وتغزلوا به، كما كشفوا عن المعاني الروحية والحالات المعنوية حين استخدموا الحروف رموزاً للذات الإلهية كما عند المتصوّفة.

من هنا يعتبر إبداع الخط من أكبر أفعال الروح الإنسانية، فالإنسان حين أراد أن يضبط فكراً وتجربةً في أسرع وقتٍ ممكن اختزل التصوير الأصلي المأخوذ من الواقع والطبيعة، وجعله علامة بلا قيمة تصويرية، أي حرفاً ورمزاً.

وبالرغم من المسيرة المتوازية حضارياً والمتقاطعة فنياً بين الشعر والخط إلاّ أنهما لم يلتقيا معاً في تشكيلٍ واحدٍ متكاملٍ في الشعر العباسي لتركيز الأخير على الصورة الشعرية، واستئثار الآيات القرآنية لفن الخط في المساجد والقصور ليعبر عن الشيءِ المقدّس، لكنَّ التقاطعات بين الفنين تظهر من خلال ثبات الأسس الجمالية المرتبطة بحركة الحضارة الإسلامية آنذاك، وقوة انعكاسها على الفنون عامة والشعر بصفة خاصة.

خامساً - النحت:

فن النحت فن قديم قِدَم الإنسان، حاكى من خلاله موضوعات تحيط به، وتعبّر عن ماهيته المؤلفة من الجسد والروح والتفاعل بينهما. وتطوّر هذا الفن مع الزمن، واتخذ أشكالاً متعدّدة، بيد أنَّ تعدّد أشكاله لا ينفي أنه يمتاز عن غيره من الفنون بصفات خاصة، أهمها ظهور البعد الثالث فيه، وهو قريب إلى حدٍّ ما من فن المعمار إلاّ أنه «يقع بين الفنون الاستقلالية وفنون المحاكاة

---

(١) أبو نواس: الديوان ص٣٠٥.

والتقليد في حين أنَّ المعمار ينتمي إلى الفن التابع وليس إلى فنون المحاكاة والتقليد»[1].

مع ذلك فقد أخذ فن المعمار من فن النحت إلى حدٍّ كبير خصوصاً بعد ما شهدته الحضارة العباسية من ترفٍ ورخاء وميلٍ إلى الفن والجمال اللذين بدأا الدخول في كل ناحية من نواحي الحياة، فترى القصور وقد زُيّنت بالتماثيل والمجسّمات الحيوانية في الأحواض والبرك، واستخدمت أشكال الحيوانات في الصناعات المختلفة[2]، رغم أنَّ الإسلام قد أحكم قبضته على مناطق جغرافية واسعة ونشر دعوته فيها وحارب أول ما حارب تجسيم الإله من خلال منحوتةٍ صامتةٍ جامدة أو اتخاذها وسيلة للتقرّب من الإله.

وإذا ما تساءلنا حول أهمية فن النحت في التشكيل الشعري فلابد أن نحاول الكشف عن الرابط بينهما من خلال إبداعات كلٍّ منهما وكشف واقع هذه الصلة وذلك الأثر المتبادل بينهما.

لقد حاولت الفنون كلها أن تتبادل الأثر فيما بينها، وإن كان التشكيل الحرفي اللغوي للشعر لا يحوّله إلى نحت أو رسم أو تصوير بحت إلاّ أنَّ «صفة النحت حين تطبّق على الشعر... تعني أنَّ الشعر ينقل انطباعاً مشابهاً بشكلٍ ما لتأثيرات النحت... سكينة، طمأنينة، صفاء، خطوط بارزة حادة...» [3].

وهذا يعني أنَّ الشعر يستطيع أن ينقل المنحوتة وكأنها ماثلة للعيان ويلقيها أمام مخيلة المتلقي وإحساسه، فانطباعات تلقّيها الحسّي الحقيقي متباينة عن انطباعات تلقيها الذهني، كما أنَّ المادة الحقيقية لتشكيلها في فن النحت يمكن أن تكون حجراً أو معدناً أو خشباً... إلخ، أما في الشعر فيتأثّر التشكيل

---

(١) عيد، كمال: فلسفة الأدب والفن. ص٢٤٦.

(٢) الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد. دار الكتب العلمية، بيروت. ٧٣/١. والنويري، شهاب الدين: نهاية الأرب في فنون الأدب. ٤٠٦/١.

(٣) ويليك، رينيه وأوستن وارين: نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٧. ص١٣٢.

الفني الشعري، الذي له مادة أصلية واحدة هي اللغة، في فن النحت إذا استطاع الشاعر أن يستخدم مفردات هذه اللغة بمعناها الحقيقي والمجازي وبإيقاعاتها الموسيقية في تشكيلات شعرية ضمن نظم علائقية متشابكة لإبداع منحوتات بارزة الخطوط، متميّزة الأشكال، متناسقة الأبعاد، منظورة الأحجام وكأنها كائن حي، فتجتمع في الصورة الشعرية كل المؤهلات التي تجعلها جاثمة أمام المتلقي.

ويتمّ ذلك من خلال حيثيات مختلفة تبدأ مع نحت اللغة في التشكيل الشعري للتعبير عن موضوعات الشعر المختلفة من خلال استخدام الشعراء للمفردات التي تدل على فن النحت في قصائدهم، وقد قدّم ابن المعتز كتاباً سمّاه «فصول التماثيل في تباشير السرور» مثّل فيه للصفات التي تتعلّق بالشراب والسقاة والندامى، فركّز من خلاله على التشبيهات المركّبة، والصور المنحوتة، من ذلك ما يقوله في التماثيل المشتركة في صفات العناقيد، وهي تأتي على وجهين الأول منهما: «قول امرأة من العرب تصف ضفائر شعر ابنتها: لابنتي شعر كأذناب الخيل، ينال منها الذيل. إن أرسلته قلتَ سلاسل، أو مشطته قلت عناقيد جلاها وابل. قال أبو العباس ابن المعتز: ومن هذا المعنى قولي:

يدور علينا الكأس من يد شادنٍ ... له لحظ عينٍ يشتكي السقمَ مـدنفُ

كأنّ سلافَ الخمر من ماءِ خـدّهِ ... وعنقودها من شعره الجعد يقطـفُ

والوجه الثاني: تمثيل العنقود بالثريا... ومن هذا قول مسلم بن الوليد:

لم نزل نشرب المـدام ونـشدو ... والثريّـا كأنهـا عنقـود»[1]

وتبدو الصور المنحوتة أمام المتلقي بجلاءٍ من خلال هذه الأبيات.

وكان مسلم بن الوليد كثيراً ما استغلَّ كلمة (تمثال) «بمعنى الصورة الإنسانية» أو الصورة التي يعبّر بها عن غنائيته مستخدماً مشاهد شعرية بأساليب استعارية ذات طاقة إيحائية كبيرة فيقول:

---

(١) ابن المعتز، عبد الله: كتاب فصول التماثيل في تباشير السرور. ص٣٨-٣٩.

طَرَقَ الخَيالُ فَهاجَ لــي بَلْبَــالا   أَهْــدَى إلــيَّ صَــبَابَةً وَخَيَــالا
أنَّى اهْتَدى حَتَّى أتــاني زائِــراً   مُتَنَكِّـــراً يَتَعَـــسَّفُ الأَهْـــوَالا
هذا الخَيالُ فكيــف لــي بِمُــنَعَّمٍ   رُودِ الـــشَّبابِ تخالُـــهُ تِمْثَـــالا
صَمَتَتْ خَلاخِلُهُ وغَصَّ سِــوَارُهُ   والقَلْبُ واضْطَربَ الوِشَاحُ وجَالا[1]

أمَّا أبو نواس فتصويره الحيّ يعطيك صورة مجسَّمة لما يرى فكأنك ترى تمثالاً أمامك قد لبسته الحياة يقول:

قَدْ سقَتْني، والصُّبْحُ قَدْ فَتَّــقَ اللَّيْـــ   ــــلَ، بِكأسَــيْنِ، ظَبْيَــةٌ حَــوْرَاءُ
عَنْ بَنانٍ كأنَّــه قُــضُبُ الفِــضَّـ   ــــةِ، قَنَّــى أطْرَافِهَــا الحِنَّــاءُ
ذاتُ حُسْنٍ تُــسجَى بأَرْدَافِهــا الأُزْ   رُ، وتُطْوَى في قُمصِها الأحــشاءُ
قد طَوى بَطْنَها على سَعَةِ العَيْـــ   ــشِ،ضُمُورٌ في حَقْوِها وانطــواءُ[2]

فالشاعر كمن ينحت تمثالاً يتّبع في تكوينه المقاييس الجمالية الأنثوية المتعارف عليها في ذلك العصر، ليكسب المنحوتة جمالاً يضاهي جمال تلك الساقية، وقد اعتمد في ذلك على التشبيهات المباشرة، واللغة المكثّفة المركِّزة على التفاصيل في الوقت نفسه.

وتكثر هذه المنحوتات عند أبي نواس بشكلٍ ملفت إذ يقول أيضاً:

إنّي هَوَيْتُ حبيباً لَسْتُ أذكُــرُهُ،   إلاّ تبادَرَ مــاءُ العَــيْنِ يَنْــسَكِبُ
البَدْرُ صورتُهُ، والشَّمسُ جَبْهَتُهُ،   وللغزالةِ منــهُ العَــيْنُ واللَّبَــبُ
مُزَنَّــرٌ يتمــشَّى نحــوَ بَيْعَتِــهِ،   إلهه الابْنُ فيما قالَ والــصُّلُبُ[3]

---

(١) ابن الوليد، مسلم: الديوان ص٢٠٠-٢٠١.

(٢) أبو نواس: الديوان ص٣٩.

(٣) نفسه: ص٧٧.

اتخذت الصورة الشعرية في تلك المشاهد واللوحات أسلوب النحت المباشر للتفاصيل الحسيّة للصور الواقعية، معتمدة على «طول هذه المحبوبة – جمال جسدها – إشعاع جبينها....».

وهذا لم يتوقف عند نحت الصور الجميلة فحسب بل ربما قدَّم الشاعر صورة لمنظر قبيح، من وجهة نظره، وجسّمه أمام عين المتلقي عبر الكلمات ليؤثّر في انفعالاته من ناحية، ويحقق رغبته في التوصيل المعنوي من ناحية أخرى.

وأبرز من أبدعوا تلك المشاهد من العباسيين ابن الرومي الذي تمتَّع بشدة الملاحظة، ودقة الالتقاط، والبراعة في النحت الشعري، فها هو يصوّر المصلوب فيقول:

كأنَّ لَهُ في الجوِّ حَـبْلاً يَبوعُـه إذا ما انْقَضى حَبْلٌ أُتيحَ له حَبْلُ

يعانقُ أنفاسَ الرِّيـاحِ مُوَدِّعـاً وداعَ رَحِيْلٍ لا يُحَطُ له رَحْـلُ[1]

إنَّ مقدرة ابن الرومي على التقاط حركية الصورة الأيقونية بارعةٌ للغاية، فهي إلى جانب القدرة النحتية لديه لإظهار هذه المنحوتة الغنية بمعانيها ورمزيتها ودلالاتها، فالمصلوب عنده يشعرك بحركته في الجو وكأنَّ له حبلٌ يمتد بين الأرض والسماء يقبض عليه بكلتا يديه، كما توحي حركته تلك باستمرارية تلك الحال ودوامها، وهو يعانق أنفاس الرياح المنتشرة من حوله كأنها أنفاسٌ مشبعةٌ بأنفاس وروائح أحبابه ومودّعيه.

من هنا نقول: جاءت الفنية النحتية في التشكيلات الشعرية في القصائد العباسية عبر طريقتين اثنتين في الإطار العام:

الأولى:

مشهد نحتي فني يسترعي انتباه الشاعر فيحاول نقله للمتلقي من خلال لوحة شعرية، فيجعل هذا المشهد ماثلاً أمام عين خيال المتلقي. وقد كثر هذا النوع في

---

(١) ابن الرومي: الديوان. ١٨٩٤/٥.

التشكيلات الشعرية العباسية نتيجة كثرة المشاهد الفنية التي صنعتها حضارة كانت الفخامة والإبداع في الحياة وأساليبها الجمالية من أبرز أهدافها ومقوّماتها.

فالبحتري يصف بركة أنشأها المتوكل وكان بها تمثال دلفين، فيصف السمك وحركاته في البركة إلى أن يصل إلى وصف ذلك التمثال وجماله، فيهبه الحياة رغم جموده من خلال حركة عينيه:

لا يَبْلُغُ السَّمَكُ المحْصُورُ غايَتَها ... لِبُعْدِ ما بَيْنَ قَاصِيهَا ودانِيهَا

يَعُمْنَ فيها بأَوساطٍ مجَنَّحَةٍ ... كالطَّيْرِ تَنْفُضُ في جَوٍّ خَوَافِيها

لهنَّ صَحْنٌ رحيبٌ في أسافلها ... إذا انحَطَطْنَ وبَهوٌ في أعاليهَا

صُورٌ إلى صُورَةِ الدَّلْفينِ يُؤنِسُها ... مِنْهُ انْزِواءٌ بعَيْنَيْهِ يُوازيها[1]

يبدأ الشاعر مشهده الشعري بكناية مثيرة تعبّر عن اتّساع هذه البركة، فالشاعر أبدع لغة شعرية استخدمت التضاد بين مفردتي «قاصيها - دانيها» لتترك المساحة الواسعة مرتبطة بالعلامة اللسانية «بُعد» التي ارتبطت بدورها بالمعنى المتضاد للقاصي والداني، ثم نراه لا يتوانى عن ترك المجال للحضور التصويري في اللوحة الثانية من المشهد حين يشبّه السمك الذي يعوم بالمياه بالطيور التي تنفض أجنحتها بحرية إذ تشعر بالرحابة أينما حلّت، ليصل في اللوحة الأخيرة في المشهد الشعري إلى تصوير المنحوتة الجميلة للدلفين الذي يزيّن هذه البركة حيث يلقي عليه سحر الحياة من خلال حركة عينيه التي تتابع ما يحدث حوله.

لقد اكتسب الشكل الجامد لهذه المنحوتة الحياة حين استقاها من حياة تلك الأسماك التي كانت تسبح برشاقة وتتراقص بنعومة في مياه البركة «يعمن – أوساط مجنحة – تنفض...»، وتبدو حركتهن الرشيقة واضحة من خلال اللوحة الثالثة التي تعبّر عن حركة الهبوط إلى أسفل البركة «لهن صحن رحيب في أسافلها إذا انحططن»، وحركة الصعود «وبهوٌ في أعاليها»، لكنّ

---

(١) البحتري: الديوان. ٢٤١٩/٤.

الشاعر يترك للمتلقي لذة استكمال الجملة «إذا صعدن»، وتصبح هذه الصور كالمنحوتات الجميلة عندما تتّحد مع أيقونات البركة المادية.

ويمكننا الإشارة ضمن هذا الإطار إلى ما كان من عناية العباسيين في صناعاتهم حين كانوا يصورون سفنهم على أشكال الحيوان وجوارح الطير، وهو شكلٌ من أشكال النحت، كما فعل الأمين عند صنع حرّاقاته الخمس، فجعلها بصورة الأسد والدلفين والعقاب والحية والفرس، وقد استلهم أبو نواس من تلك المنحوتات مقطوعته التي يقول فيها مصوّراً منحوتة الأسد ومنحوتة الطير:

سـخّر اللهُ للأمـين مطايـا — لم تُـسَخَّرْ لِـصَاحبِ المحـرابِ

فـإذا مـا رِكابُـهُ سِـرْنَ بَـرَّاً — سارَ في الماءِ راكباً ليْثَ غـابِ

أسَـدَاً باسِـطاً ذِراعَيْـه يَعْـدُو — أَهْرَتَ الـشَّدقَ كـالحَ الأنيـابِ

لا يُعانيـهِ باللِّجـامِ ولا الـسّوْ — طِ ولا غَمْزِ رِجْلهِ فـي الرِّكـابِ

عَجِبَ النَّاسُ إذْ رَأَوهُ على صُـو — رةِ لَيْـثٍ يَمُـرُّ مَـرَّ الـسحابِ

سَـبّحوا إذ رأوكَ سِـرْتَ عليـهِ — كيفَ لو أبصرُوكَ فـوقَ العقـابِ

ذاتُ زَوْرٍ ومِنْـسَرٍ وجناحَيْـ — ـنِ تشقّ العُبـابَ بعـدَ العُبـابِ

تَسْبِقُ الطيرَ في السَّماءِ إذا ما اسْـ — ـتَعْجَلُوها بجيئَـةٍ وذهـابِ(١)

يجعل الشاعر المتلقي أمام هذه التحف الفنية مباشرة يتحرّى جودة صنعها، ومقدرة صانعيها الفنية.

وقد اعتمدت لغة الشاعر فيها على التشبيهات المباشرة التي تنقل تفاصيل هذه الآلات بأشكالها الحيوانية حيث استفاد الشاعر من صفات كل حيوان وألبسها صوره الشعرية «سار في الماء راكباً ليث غابٍ» - «تشقّ العباب بعد العباب» - «تسبق الطير في السماء»...، كما نلاحظ في تلك الصور رسالة إعلامية غايتها ترك أثر نفسي عند المتلقي يدل على قوة هذا

---

(١) أبو نواس: الديوان ص٩٠-٩١.

الحاكم وسطوته التي تحققت على الأرض ووهبته إياها السماء «سخّر الله» - «سبّحوا».

إنَّ الشاعر يحاول في مشهده أن يفيد من صورة الأسد وصفاته في تصوير هذه الحرّاقات الحربية التي نحتت أصلاً على شاكلته وشاكلة غيره من الحيوانات والطيور الجوارح، فعندما يقول:

أَسَــداً باسِــطاً ذِرَاعَيْــهِ يَعْــدُو أَهْرَتَ الــشّدْقِ كَــالِحَ الأَنْيَــابِ

يترك أثراً انفعالياً عند المتلقي يشعره بأنه أمام أسدٍ حقيقي سوف ينقضُ عليه في أية لحظة، وهذا الأثر ذاته سيكون عند الأعداء، وهو يكرِّرِ الانفعال ذاتهِ في قوله:

ذات زَوْرٍ ومِنْــسَرٍ وجَنَاحَيْــــــنِ تشقّ العُبَابَ بَعْــدَ العُبَــابِ

إنَّ اللوحة الشعرية ستؤدي وظيفتها الانفعالية وأثرها النفسي على أكمل وجه من خلال نحت اللغة الشعرية نحتاً يتماشى مع الإتقان النحتي للشكل المصوّر.

أمَّا **الطريقة الثانية** فتتجلَّى من خلال تجسيم مشهد مرئي حقيقي على أنه منحوتةٌ جميلةٌ وتسخير حواس المبدع والمتلقي من خلال تصميماتها الإبداعية والفنية، إذ يمكن أن تقاس قيمة ذلك الإبداع بنسبة الأثر الجمالي الذي تتركه عند المتلقي، وذلك عندما يعتمد المبدع الشاعر على عناصر كثيرة تقوم كلٌّ منها بوظيفتها العجيبة حين تقدّم مشهداً أيقوني الأساس، يقول مسلم بن الوليد مصوّراً مقتل الحصين قائد فرقة الأزارقة الخارجية، والطريقة التي تعامل معه فيها داود بن حاتم بن المهلّب الذي حارب الأزارقة:

تلك الأزارقُ إذا ضلَّ الدَّليلُ بِهــا لم يُخْطِهَا القَصْدُ مِنْ أَسْـيافِ دَاوُدِ

كان الحُصَيْنُ يُرَجِّي أَنْ يَفُوزَ بِهَا حتَّى أَخَــذْتَ عَلَيْــهِ بالأَخاديــدِ

ومازالَ يَعْنُفُ بالنَّعْمى ويَغْمِطُها حتَّى استَقَلَّ بِهَا عُودٌ على عُــودِ

وَضَعْتَهُ حيثُ ترتابُ الرِّياح بِــهِ وتَحْسُدَ الطَّيرَ فيهِ أَضْبُعُ البيــدِ
تَغْدو الضَّواري فَترْمِيهِ بأعْيُنِهــا تَسْتَنْشِقُ الجوَ أَنفاساً بتَــصْعيدِ
يَتْبَعْنَ أَفْيــاءَهُ طَــوراً ومَوْقِعَــهُ يَلَغْنَ في عَلَقٍ مِنْــهُ وتجْــسيدِ
فكانَ فارِطَ قَوْمٍ حانَ مكْــرَعُهُمْ بأَرْضِ زادانَ شتَّى في المواريــدِ(١)

تقدّم لنا أبيات مسلم بن الوليد هذه مشهداً أيقونياً يذكّرنا بالمنحوتات العديدة التي صوّرت وأرّخت لصلب السيد المسيح ومعاناته ودمائه التي سالت من أجل الإنسان، مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف الرؤية السردية بين قصة السيد المسيح وقصة الحصين المصلوب في هذه اللوحة الشعرية التي أخرجها وأنتجها الشاعر، وألقاها أمام المتلقي لتخرج منحوتة مجسَّمة أمام عينيه اعتماداً على عناصر متعددة.

الحصين وهو قائد فرقة الأزارقة إحدى فرق الخوارج دخل في معركة مع الممدوح في الأبيات ليخرج منها مصلوباً على العود بعد أن خسر معركته. وقد اعتمد الشاعر على بعض خصائص الأسلوب الشعري ليخرج شكلاً نحتياً أيقوني الأساس وإن كان موضوع الصورة المعبّر عنها قبيحاً، حيث نرى: علاقة التضاد في البيت الأول ما بين الحصين للفوز في المعركة واليأس منه بعد أن حوصر وقبض عليه، ومن ثمَّ ينتقل مباشرةً إلى تجسيم حالة الصلب وما تبعها من أفعال تصف المكان والزمان، وتعتمد أكثر من حاسة لتجعل الكلام الشعري ينبض بالإيحاءات، فقد أقيم الصليب في مكانٍ موحشٍ مقفرٍ قد مرَّ عليه زمن، إذ باتت تفوح منه رائحة قبيحة نتنة غيّرت رائحة الرياح التي هبت عليه، وأثّرت فيها، فجعلتها قبيحة، لكنها تجلب إليها الطيور الجارحة والحيوانات المفترسة، والأخيرة تحسد الأولى، وهذا الإلماح يعني أنه كان بمرتفع من الأرض تطاله الطيور لكن الحيوانات الأخرى لا تستطيع الوصول إليه فتحسدها.

---

(١) ابن الوليد، مسلم: الديوان ص١٦٤-١٦٦.

وقد عبّر الشاعر عن الزمن مرة أخرى حين قال: «يتبعن أفياءه» وهذا يوحي بامتداد الزمن إذ يتغيّر خياله من وقتٍ لآخر، وتتحرك الوحوش معه بدافع الجوع والتعطّش للدماء التي بدأت تسيل على الصليب، مما يعني أنَّ الزمن امتدَّ لدرجةٍ تسمح للدماء بالسيلان والوصول إلى الأرض لتلعقها الضواري.

لقد اعتمد الشاعر على استعارات ذات قدرات إيحائية ودلالية كثيرة وسخَّر الحواس الخمس، وأفعال الحركة في خدمة صوره، حيث قامت كل منها بوظيفتها في تقديم تلك اللوحة الأيقونية وتحويلها إلى مشهدٍ حيٍّ له أثره النفسي العميق، كما له أثره العاطفي أيضاً، فمن خلال تجسيم ذلك المشهد بلقطاتٍ سريعةٍ على امتداد زمنه الذي ندرك أنه امتدادٌ ربما دام أياماً عديدة، يجعل المتلقي أمام خيارات عاطفية مختلفة تجاه المصلوب «حزن، ألم، شماتة، عدم اكتراث...» مع إدراكه أنَّ الشاعر في موقفٍ معادٍ للمصلوب، ومخالفٍ له، ودليل ذلك نقله المشهد وتصويره على هذا النحو في هذه اللوحة المتكاملة التي كان لها أثرها الجمالي الخاص من خلال تشكيلاتها الفنية التي اعتمدت على مستويين أساسيين لتكوينها هما:

- المستوى المادي الحسيّ الأيقوني «الخارج عن الدولة والحكم»
- والمستوى المعنوي المجرّد «القيام بهذا الفعل يعني الموت بأبشع الوسائل».

فالتجسيم تمَّ هنا عن طريق الصورة المادية المدركة بالحواس للحصول على صورة مجرّدةٍ، وتقريبها من الأذهان، وكما ظهر التجسيم في مجموعة من الأبيات ومجموعة من الصور – كما لاحظنا – يمكن أن يظهر أيضاً في صورة مفردة في بيتٍ واحدٍ كما في قول أبي تمام:

بِيَومٍ كَطُولِ الدَّهْرِ في عَرْضِ مِثْلِـــهِ ‌ ‌ ‌ ‌ وَوَجْدِيَ مِنْ هذَا وذلكَ أَطْــوَلُ[1]

حيث جعل الشاعر للزمان عرضاً مع أنه لا حاجة به إليه، وشبهه بشيء له طولٌ وعرض، وهذا تجسيم لشيءٍ مجرّد من خلال شيءٍ حسّي على سبيل تقريب الصورة لذهن المتلقي، فيتم نحتها على هذا النحو.

---

(١) أبو تمام: الديوان ٣٥/٢.

لقد جسّدت تلك اللوحات قدرة الفن الشعري على استيعاب موضوعات الفن التشكيلي، والتأثّر بها لخلق حالةٍ فنيةٍ عميقةٍ من خلال بناءٍ فني يؤطره موضوع تشكيلي آخر، كالتصوير والعمارة والزخرفة والخط والنحت، لكنه بالضرورة ينسجم مع واقع المفردات اللغوية وشعريتها وقدرتها على خلق أشكال متعددة في كل لحظة، وأداء أدوار مختلفة في كل صورة حين تقوم مقام هذه الفنون، وتكتسب بعض أدواتها وعناصرها وأساليبها.

فالتصوير هو فن أساس في تشكيل البنيات الشعرية، لأن لغة الشعر لا تكتسب وظائفها الشعرية والجمالية إلا من خلال خصائصه. أمَّا العمارة التي حظيت بالاهتمام الكبير في العصر العباسي فكان من الطبيعي أن تجذب انتباه الشعراء لجمالها فيصورون هذا الجمال في أشعارهم، ويتسرّب بعدئذٍ إلى التكوين الداخلي لأساليبهم ويتأثرون بها في صورهم الشعرية.

ولا يحدُّ تأثير الفن الزخرفي والحرفي وجمالياتهما في تشكيل هذه الأبنية حدود، فقد تأطّرت كل نواحيها البلاغية والبديعية والبيانية بميزاتها، كما انسحبت خصائصها التقانية والجمالية عليها في الوقت الذي كان للنحت والتجسيم المادي دورٌ هائلٌ في هذا السياق لأنه يقوم أساساً على محاكاة الواقع، ويخلق أشكالاً جديدةً منه تسوق اللغة الشعرية نحو الانحراف إلى معانٍ جديدةٍ لتظهر أجمل ما فيها وأعمقه، وتفجّر طاقاتها الإيحائية عبقرية التشكيل.

الفصل الرابع

عناصر التشكيل المشهدي وأساليبه العامة

أولاً- عناصر التشكيل المشهدي الخاصة:

حين نتعامل مع المشهد الشعري المتكامل المكوّن من مجموعة من الصور الشعرية نجد أنفسنا أمام حقيقة تتوضّح عند التفاتنا إلى المقاييس الجمالية التي جعلت من المشهد الشعري تشكيلاً فنياً خاصاً له جماليته الخاصة؛ هذه المقاييس يمكن أن تنطبق على الفنون كلها حين تتبادل مفهومات محدّدة فيما بينها تخصّ جماليات العمل الفني.

فكل عمل فني لابد له من بنية وتشكيل يعدّان بمنزلة المظهر الحسيّ الذي يتجلّى من خلاله الموضوع الجمالي، وتتضح عبره حركة العمل الفني الداخلية ومدلولاته الإيحائية والمعنوية.

من هنا نجد ثلاثة من العناصر تدخل في تشكيل العمل الفني وتحدّد بعضاً من جمالياته هي: ١- اللغة الشعرية و٢- الألوان و٣- الزمان والمكان.

وبما أنَّ الفنون جميعها تمثل تجربة شعورية للفنان في الحياة، سواء أكانت هذه التجربة من حياته الداخلية أم من احتكاكها وتفاعلها مع الآخرين، أم من تأمّلها للكون وعلاقة الأشياء بعضها ببعض فيها، إلاَّ أنها تختلف في المادة التي تبني كيانها، وفي الأسلوب الذي ينتظم هذه المادة للتعبير عن تلك التجارب، فالشعر مادته الكلمة، والموسيقى مادتها الصوت، والرقص مادته الحركة، والنحت مادته الحجارة أو المعدن...، ولكل منها أسلوب في التعبير.

فمادة الأدب «الكلمة» تتميّز بحقيقتها الصوتية والكتابية والدلالية لأنها تثير صوراً ماديةً وذهنية في الخيال والذاكرة، ويؤلّف مجموع الكلمات تلك لغة تخصّ كل مجتمع في هذا الكون.

وللغة استعمالات متعددة، من ضمنها، استخدامها مادة أساسية في فن الشعر، لكنها تستخدم حينئذٍ بفرادة خاصة يظهرها الأسلوب الأدبي الذي ينظّمها في نسقٍ مميّز يهز مشاعر القارئ ويصقل ذوقه المتصل اتصالاً وثيقاً بإحساسه الجمالي، يضاف إلى ذلك قدرتها على توظيف الألوان على أنها عناصر جمالية أصيلة تكسب هذه اللغة الشعرية جماليتها، وجعْل المفردات تتحرك بحرية ومرونة في المكان والزمان على اعتبار أنَّ اللغة متغيّرة زمانياً ومكانياً لأنها مرتبطة بالزمان والمكان[1]، كي تعبّر عن تجربة الفنان الشعورية الخاصة.

لذلك لابد من دراسة هذه العناصر الثلاثة بشيء من التفصيل باعتبارها العناصر الأساسية التي تبني المشهد الشعري، وتكسبه جماليته في الإطار العام.

١ - اللغة الشعرية:

إنَّ اللغة هي المنطلق الذي يخلق جسر التواصل بين الشاعر والمتلقي، وتنظيمها عبر مجموعةٍ من الوسائل والتقانات الأسلوبية والفنية التي يوظّفها الشاعر في تشكيل صورِه يبين مهارته وقدرته التعبيرية والشعرية، خصوصاً إذا كانت هذه الوسائل تؤدي وظائفها الخاصة في النص الشعري ليغدو تشكيلاً فنياً ذا نسقٍ كاشفٍ عن رؤية إبداعية مؤثّرة، يؤدي إلى فهم النص ودلالاته وتقدير قيمه الفنية والجمالية عبر إدراك شبكة علاقاته البنائية الداخلية ومكونات عناصر تشكيله الصوري.

---

(١) باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية. تر: يوسف حلّاق. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠. ص٥-٦.

واللغة في الشعر تختلف عن اللغة في النثر عنها في لغة الحديث اليومي عنها في المتداول والعادي، فثمَّة مستويات لأساليب استخدامها، العادي المباشر والعادي المستهلك، والعادي المجازي، والمجازي الشعري؛ وهي مستويات غير ثابتة لأنها متغيّرة بتغيّر الزمان والمكان والإيديولوجيات المحكوم بها كل مجتمع في كل عصر.

لذلك مطلوب من الشاعر التوصّل إلى صياغة تجاربه ومواقفه بلغة تقترب من التصوّر والإدراك لدى عددٍ كبير من متلقي شعره، على أن يظلَّ في مستوى يحمل خصائص فنية وجمالية معينة، ولا يسفّ إلى لغة سطحية بغية التقرّب من متلقيه، وهنا تكمن براعة الشاعر المبدع حين يستطيع الوصول إلى حل هذه المعادلة؛ أي أن يقول جديداً في مادةٍ مألوفةٍ متداولة.

وبما أنَّ اللغة هي الوسيلة الأساسية التي اعتمدها الإنسان في نقل فكره للآخرين، التصقت بمفرداتها ما يمكن تسميته بالدلالة الوضعية أو المعجمية للكلمة، فهي بالإضافة إلى تكوينها الصوتي «الفونيمي» تمنح هذا الصوت مضموناً محدّداً يلتصق بها(١).

أمّا اللغة الشعرية المكوّنة من الألفاظ والكلمات ذاتها الموجودة في اللغة العادية، فهي أداة من أدوات الشاعر التي تنقل تجربته الفكرية، وحركة نفسه الوجدانية الداخلية للآخرين، إنها لغة لا تنقل الأشياء وتصفها كما هي جامدة لا حياة فيها بل هي لغة حيّة تبعث الحياة والحركة في الأشياء كلها، وتخلقها من جديد، وتقرأ أثرها في النفس، وتحتضن هذا الأثر بين حروفها وفي العلاقات المتشكّلة بين مفرداتها.

وإذا تساءلنا عن عملية التشكّل الفنّي للّغة كي تتحوّل من لغة عادية إلى لغة شعرية راقية، نجد أنَّ هذه العملية تتم من خلال بعض التحوّلات التي يجريها الشاعر على اللغة، والأساليب الفنية التي يستثمرها لينحو بلغته نحو الشعرية، فاللفظة الشعرية لا تعبّر تعبيراً مباشراً عن معناها المعجمي المجرّد الجاف لكنها تتغيّر وتتحوّل عن مسارها السابق إلى مسارٍ جديد يولّد حالة معنوية جديدة.

---

(١) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية. ص٢٧.

هذا التحوّل يعرف بما نسميه في التعبير المعاصر «الانحراف الدلالي»، ومن خلال هذا التحوّل تتكوّن العبارة الشعرية التي ستكون «أكثر حيوية وشمولاً من العبارة في اللغة العادية، ذلك أنها تشير بالإضافة إلى الشيء أو المسمّى الأصلي، إلى بعده اللا مرئي وإلى حركة الانفعال والتخيّل عند من يسميه»[١]، فالبعد اللا مرئي في اللغة الشعرية يحفّز المتلقي ويشركه في عملية الإبداع ويدعوه إلى الخوض في خضم عالمٍ مجهول يتولّد من تلك التركيبات اللغوية، عالمٌ تتعدّد فيه الدلالات، ويخلق مسافة جمالية لفعل القراءة عبر الاشتغال على النص، لأن العلاقات التي تنشأ بين العبارات المكوّنة للصور الشعرية التي تؤلف مشهداً متكاملاً لها خصوصيتها الجمالية ضمن سياقها، وهنا تكمن الشعرية.

وبما أنَّ اللغة الشعرية لغة تقوم أساساً على نقل العلاقات القائمة بين الرؤيا الداخلية والرؤيا الخارجية للأشياء، فالشاعر يحقق رؤيته الخاصة من خلال تشكيل شعري إبداعي بحيث يجعل لغته تقول ما لا تستطيع اللغة الوصفية المباشرة قوله لأنها تصبح «أداة خلق»[٢] لا أداة نقل كونها قادرة على تغيير طبيعة معاني مفرداتها لتكوين مجموعة معانٍ شعوريةٍ ذات طاقاتٍ ومضموناتٍ إيحائية لا حدود لها.

وهذه الطبيعة الجديدة الممنوحة للغة ستجعلها أكثر تأثيراً في المتلقي لأنها تؤدي الوظيفة الانفعالية التضمينية التي تحملها الصورة الشعرية[٣].

ولكي تحقق اللغة الشعرية هذه الصفات والملامح، ولتمتلك قيماً جمالية جديدة، لابدَّ أن نركّز على العلاقات المختلفة التي قد تجتمع بين مفرداتها

---

(١) أدونيس: الثابت والمتحوّل «بحث في الاتّباع والابتداع عند العرب». دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٣. ص٢٩٧.

(٢) عسّاف، ساسين: الصورة الشعرية «وجهات نظر غربية وعربية». دار مارون عبود، بيروت، ١٩٨٥. ص٦٢.

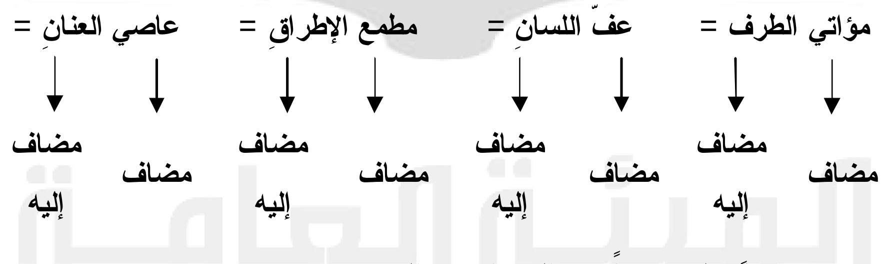
(٣) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية: ص١٩٦-٢٠٢. وجاكبسون، رومان: قضايا الشعرية: ص٢٨.

وتحوّلها إلى لغةٍ إشاريةٍ انفعاليةٍ ضمن سياقها[١]، وتتأسس أبنيتها على شكل علائقي حيّ متدفقٍ بالإشعاع، نابضٍ بالحركة، هو ما يمكننا تلمّسه في أبنية الصور الشعرية العباسية حيث الرؤية المتجدّدة في تشكيل النص بلوحاته المتعدّدة والنظرة المتطوّرة إزاء تقانات بنائها وأساليب تطبيقها، ولذلك يقتضي النظر إلى هذه اللغة نظرة مختلفة وبإطار نقدي فنّي تفرضها الحالة الإبداعية التي رافقت هؤلاء الشعراء أمثال أبي نواس الذي يقول في مشهد غزلي يقطر رِقّة ويفيض دلالة:

ومُؤَاتي الطّرفِ عَـفٍّ اللِّـسَانِ   مُطْمِعِ الإطْرَاقِ عاصي العِنَـانِ

مَازِجٍ لي مـن رَجَـاءٍ بيـأسٍ   نـازِحٍ بالفِعْـلِ والقَـوْلِ دانِ[٢]

إنها لغة شعرية تفيض بالحياة،حيث حوّل الشاعر لغته الهادئة إلى لغة انفعالية تضمّنت الكثير من الإشارات والقيم الفنية التي نشأت من توافق الشكل مع المضمون واكتسبت جمالاً مشعّاً، فالشاعر استخدم أكثر من أسلوبٍ منح من خلاله لغته ذلك الجمال فقد اعتمد على الإضافات التي أعطت البيت الأول توازناً إيقاعياً واضحاً يجذب الانتباه:



ومن ثمَّ خلق نوعاً من التضاد في المعنى بين:

[مؤاتي الطرف] × [مطمع الإطراق]

---

(١) دهمان، أحمد: الصورة البلاغية عند الجرجاني. دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٦. ص٢٥٢.

(٢) أبو نواس: الديوان ص٥٣٦.

بمعنى: أنَّ المحبوب مرة ينظر ومرة يرخي النظر، أي أنه مرة يواصل ومرة ينقطع، وهذا الانقطاع أو الإطراق يذكي في الآخر الرغبة في المواصلة ويزيدها تأجّجاً، ويخلق أثراً نفسياً داخلياً لدى الطرف الآخر، لأن المؤاتي يعني أنه ينزع إلى الشيء رغبةً فيه، والإطراق يبتعد بنظره عنه رغم وجود تلك الرغبة.

وهي صورة واقعية تعبّر عن أسلوب التواصل بين الشاعر والآخر، وهذا أسلوب يمثّل خطة نفسية يظهر فيها الخجل والحياء لزيادة الشوق والرغبة عند الطرفين.

وتضيء الشعرية أكثر في البيت عندما نقع في المشهد ذاته على أسلوبٍ آخر منح لغة الشاعر شعريتها من خلال اعتماده على تعبير قديم مألوف ليعبّر عن صفةٍ أخرى في محبوبته، والتعبير هو: «عاصي العنان» إنه استعارة جميلة تدلُّ على أنَّ ذلك المحبوب ليس سهل الانقياد. وفي هذه الحالة إذا نظرنا إلى المشهد نظرة متكاملة نجد أنَّ هناك سلسلةً من الصفات أطلقها الشاعر على محبوبته من خلال تلك الأساليب والتقانات التي رسم بها مشهده الشعري، فهل هذه الصفات هي في عيون الشاعر فقط أم في عيون الناس جميعاً؟!.

من هنا تفتح اللغة الشعرية النواسية أفقاً واسعاً للمشهد الشعري في سياقه اللساني ليكون متعدّد الدلالات ويخلق حالةً من التشويق عند المتلقي تدفعه إلى متابعة النص[١] فنعثر في مشهد البيت الثاني على الأساليب ذاتها إذ يعود الشاعر إلى استخدام التضاد بين: [الرجاء] × [اليأس]، الأمر الذي يوحي بقلق الشاعر إزاء ما يختبره من سلوكٍ لدى المحبوب وما يشعر به من جمال ومفاتن لديه تقوده بدورها إلى اتباع سلوكيات معينة، فمحبوبه فيه صفات تبعث القلق وأخرى تبعث الأمل حين يستخدم الشاعر التضاد أيضاً للدلالة على الحالة المقابلة في قوله: [نازح] × [داني] فكما أنَّ الثنائية الأولى أنتجت التوتر فالثنائية الثانية أنتجت الأمل.

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. ص١٣٩.

والتضاد بالمجمل كما نرى يخلق مسافة من التوتّر الإيجابي أو السلبي له علاقة أكيدة بالإحساس الداخلي عند الشاعر والسلوك الظاهري الذي ينافيه أو يلاقيه عند المحبوب.

من هنا نقول إن للمفردة داخل سياقها والتقانة المنظِمة للمفردات داخل ذلك السياق أهمية عظيمة في تحقيق الشعرية، فلابد من التناغم والانسجام بين مكوّنات ذلك السياق كي يَصل المبدع إلى الحالة الجمالية الفنية التي يريد، فاستخدام اللغة شعرياً لابد أن يتم بإقامة علاقات خاصة بين مفرداتها لتظهر أهمية السياق وإجراءاته الدلالية، ومقتضياته الفنية، حتى يستطيع التشكّل السياقي الإبداعي توليد جماليات متناغمة متكاملة في الوقت ذاته، ولابد من الإشارة إلى أنَّ هذا التحوّل اللافت في تناول اللغة الشعرية عند شعراء العصر العباسي عن تناولها فيما سبق، حمل معه خصوصية هذا العصر من خلال خصوصية الظاهرة التي سطعت في إطار التجديد في الصورة الشعرية على صعيد تنظيم المفردات تنظيماً صورياً شعرياً لابد من أنّه سينتج عنه توليد لمعانٍ جديدةٍ من خلالها. وهو ما نراه في مشهد شعري يتضمن لوحات متعدّدة عند أبي تمام حين يقول:

يا صاحِبيَّ تقَصَّيا نَظَرَيْكُما ... تَريا وُجُوهَ الأَرْضِ كَيْفَ تَصَوَّرُ

تريا نَهَاراً مُشْمِساً قَدْ شَابَهُ ... زهرُ الرُّبَى فكأنَّما هوَ مُقْمِرُ[١]

يظهر البيت الأول كيفية تكوّن صورة الأرض في مخيلة الرائي إذا اعتمد على حسّه البصري الذي عبّر عنه الشاعر من خلال المفردة الإيحائية «تصوّرُ»، وهو فعل خيالي أخذ قيمة تعبيرية عالية ميّزت لغة الشاعر ومنحتها الشعرية حيث ينبض الفعل بغموضٍ شفاف يترك للمتلقي حريّة رسم لوحة لتلك الأرض بكل ما فيها من ورود وأنوار، وتكتمل تلك الصورة المتخيّلة بمشهدها الحسّي من خلال البيت الثاني حيث تضع الاستعارة المتلقي

---

(١) أبو تمام: الديوان ٣٣٤/١.

في قوله: «شابه زهر الرُّبى فكأنما هو مقمر» أمام حالة مفاجئة تحرّك المخيلة وتحثّها على الجمع بين النقيضين من حيث التوقيت الزماني والأثر الضوئي: [مشمساً] × [مقمراً]، فكيف للنهار أن يكون مشمساً مقمراً في الوقت ذاته، فتوصيف «مُقمر» يؤخذ لليل وليس للنهار. وهنا يمكن أن نلحظ سمة جديدة من سمات الصورة الشعرية العباسية، هي التوسّع في العبارة الشعرية التي تجعل عناصر المشهد في البيت الواحد تمتد امتداداً يحفّز مخيّلة المتلقي ويثير اهتمامها، فنراها عند أبي تمام ممثّلةً في مستوياتٍ عدّة، خصوصاً في البيت الثاني، حيث نجد:

١- المستوى البلاغي: من خلال الاستعارة «وجوه الأرض»، والتشبيه «... كأنما هو مقمر».

٢- المستوى اللغوي: حيث التضاد بين المفردات «مشمس # مقمر».

٣- التشكيل الزماني الذي يتجلى بمفردات الزمان «النهار – مشمساً - مقمر».

٤- التشكيل الصوري الذي يمتد في البيت التالي حسب ما يلي:

تريا نهاراً مشمساً امتداد قد شابه زهر الربى امتداد فكأنما هو مقمر

هذا الامتداد الذي قد يقود إلى الغموض في فهم الصورة لكنه فيما نرى غموض مقبول، وشكلٌ جديدٌ من أشكال التجديد الشعري الذي قدّمه الشعراء العباسيون، وقد أسعفهم في هذا:

١- تمازج الثقافة.

٢- المدينة والحضارة والعمران.

٣- نشاط الحركة النقدية المواكبة.

٤- وجود طبقة متميزة من المتلقين من الخاصة والعامة.

فغيّروا من القيمة النقدية القديمة التي تجعل الوضوح سمة من أهم سمات الشعر الجيد الرفيع، وجعلوا الغموض الشفاف في اللغة الشعرية يمنحها شيئاً من جمالياتها كما أشار بعض نقاد الأدب القدامى كالجرجاني الذي قدّم

نقداً جديداً يرقى إلى مستوى الجدّة في الأداء الشعري ذلك العصر. فقد رأى في «أسرار البلاغة» أنَّ «المعنى إذا أتاك مُمَثّلاً، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحْوِجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطِر له والهِمَّةِ في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد. ومن المركوز في الطبع أنَّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحْلَى، وبالمزيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنُّ وأشغف»[١].

ويروي في دلائل الإعجاز عن الأصمعي أنه قال: «كنت أشدو من أبي عمرو ابن العلاء وخلف الأحمر، وكانا يأتيان بشاراً فيسلّمان عليه بغاية الإعظام، ثم يقولان: يا أبا معاذٍ، ما أحدثت؟ فيخبرهما وينشدهما،.... وأتياه يوماً فقالا: ما هذه القصيدة التي أحدثتها في سَلْم بن قتيبة؟ قال: هي التي بلغتكم. قالوا: بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب. قال: نعم، بلغني أن سَلْم بن قتيبة يتباصر بالغريب، فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرف... فأنشدهما:

بَكّـرَا صـاحِبَيَّ قَبْـلَ الهَجِيـرِ ... إنَّ ذَاكَ النَّجاحَ في التَّبْكِيـرِ»[٢]

أمّا في لوحة أبي تمام الشعرية التي يقول فيها:

نُـسائِلُها أيَّ المَـوَاطِنِ حَلَّـتِ ... وأيَّ دِيَـارٍ أَوْطَنَتْهَـا وأيَّـتِ

وماذَا عَلَيْها لو أَشَارَتْ فودَّعَتْ ... إلَيْنا بأطرافِ البَنَـانِ وأَوْمَـتِ

وما كانَ إلاّ أنْ تَوَلّتْ بِها النَّوَى ... فولَّى عَزَاءُ القَلْبِ لمَّـا تَوَلَّـتِ

فأمَّا عُيونُ العاشِقِينَ فأُسْـخِنَتْ ... وأمَّا عُيونُ الشَّامِتينَ فقَـرَّتِ[٣]

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة ص١٣٩.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة. ص٢٧٢.

(٣) أبو تمام: الديوان ١٨٣/١.

فإن الموقف الحسّي الذي يقفه الشاعر في هذا المشهد بلوحاته المتعددة ليس جديداً، فموقف التوديع والارتحال موقف أحسّه الشعراء وغيرهم قبله وبعده، والمكونات الأساسية للغته الشعرية التي قامت على مفردات: «الديار – التوديع – الإشارة – البنان – الإيماء – النوى – العاشقون...» هي مفردات متداولة استخدمت كثيراً للتعبير عن هذه الحالة، لكن ما يختلف في لغة أبي تمام هو طريقته الخاصة في تنظيم هذه المفردات واستثمارها في بناء جديد بأسلوب جديد يترك أثراً انفعالياً خاصاً عند المتلقي، فهو يبدأ بالتساؤل ليثير عنصر التشويق والرغبة عند المتلقي ويترك فسحة من الانتظار «نسائلها – أي المواطن – أي الدِّيار - أيّت» حيث تطول هذه الفسحة في البيت الثاني عندما يبدأ بالعتب واللوم لهذا الرحيل المفاجئ دون سبب أو وداع وهنا يستخدم الأشكال اللغوية المتعدّدة التي تدلُّ على الاستفهام أولاً من خلال أدواته وأفعاله «نسائلها – أيّ – ماذا...» وعلى المفردات الدّالة على الزمن والأثر النفسي الذي تركه «تولَّت – النوى – ولّى...».

وقد قدّم ذلك كلّه من خلال لوحات اعتنى في صورها بتوازن تركيبي استمرَّ على طول الأبيات وجعل جهده ينصرف إلى البناء الشعري البلاغي والبديعي لإعطاء الفكرة مشهداً جميلاً على هذا النحو.

إنَّ القدرة على التوصّل إلى صيغ لغويةٍ إيحائيةٍ من خلال تشكيل المفردات بطريقة فنية، أي ضمن علاقات مجازية تحكمها تبدّلات الشعور تجاه الأشياء تأخذ المتلقي إلى عالمٍ فكري مؤثّر، وتكشف عن علاقات تمنح اللغة روحاً متجدّدة وتكسبها ثراءً دلالياً متميّزاً وقيماً جماليةً رفيعة،مع أنَّ هذه العلاقات لا تغيّر في معنى الفكرة بقدر ما تضيف من معانٍ ودلالاتٍ جديدةٍ للكلمات من خلال علاقة المدلول الأول للمفردة مع مدلولها الثاني[١] كما في

---

(١) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية. ص١٠٩-١١٠.

كلمة «مقمر» التي وردت في أبيات أبي تمام حيث يمكن أن نرصد تحوّل معناها حسب ما يلي:

الكلمة	المدلول ١	المدلول ٢
مقمر	[انعكاس ضوء القمر في الليل]	[انتشار الزهر في النهار المشمس وجماله]

أو من خلال علاقة المفردة ذاتها بغيرها من المفردات في الصورة الواحدة وأثرها في المشهد كاملاً، كما نلاحظ ارتباط المفردات من حيث المعنى ببعضها في قول أبي تمام:

ومَاذا عَلَيْها لو أَشَارَتْ فَودَّعتْ إليْنا بأَطْرَافِ البَنَـانِ وأَوْمَـتِ

فالمفردات «أشارت – أطراف البنان - أومت» مرتبطة معنوياً من حيث دلالتها على الإشارة، وتؤثر كل واحدةٍ منها في الأخرى من حيث تدرجها بالفعل الحركي ؛لأن كل مفردة هي سبب أو نتيجة للأخرى [إشارة ـــــ أطراف البنان ـــــ أومت] والمعنى العام لاجتماعها معاً يشير إلى طريقة الوداع.

إنَّ اللغة الشعرية هي أساس عناصر المادة التي تدخل في تكوين الصورة في الفن الشعري، وإذا ما استخدمت بالشكل المثالي الذي سيؤدي الوظائف الانفعالية والتأثيرية والجمالية، فإنه سيمنح اللوحة الشعرية قيمة فنية وجمالية كبيرة.

وتختلف هذه المادة بالضرورة من فنٍ إلى آخر، لكن ما يجمعها،حسب ما نرى، هي الشعرية التي تتضمن القيمة الجمالية الأساسية للفنون كلها، لأننا نستطيع أن نطلق على كل موضوع يعالج بأسلوبٍ فني راقٍ، ويثير حالة من الانفعالات والمشاعر عند المتلقي[١] أنه شعري –كقيمة جمالية يحظى بها من خلال الأداة التي يتوسّل بها إلى موضوعه وإلى متلقيه.

(١) كوين، جون: بناء لغة الشعر. ص١٧.

٢ - **التشكيل اللوني:**

اللون عنصر أساس في الحياة الكونية، وهو كذلك في الفنون المختلفة، فاللون أداة رئيسة في فني الرسم والتصوير، أمَّا في الشعر فيحضر اللون مكوّناً أساساً من مكونات مادة الصورة الشعرية يؤثر في تشكيلها وتحديد ماهية مادتها اللغوية التي يتوسل الشاعر من خلالها إلى الآخر. الأمر الذي يجعل اللون عنصراً أساساً في التأثير الشعري، ومن ثم في قيمة هذا التأثير الفنية والدلالية والجمالية.

إنَّ اللغة أداة تعبيرية تضم الشكل واللون والصوت، وإذا ما استطاع الشاعر تفجير الطاقات الخاصة باللغة ومنها المفردات اللونية وأضاف إليها الإيقاع فإنه سيخلق لوحة متكاملة ذات صوت وشكل وألوان، وتصبح القصيدة حينئذٍ رسماً حقيقياً بالكلمات – كما قال سيسيل دي لويس[١] – في معرض حديثه عن الصورة الشعرية.

فاللون يقدّم للشاعر لغة تعبيرية جمالية من نوعٍ جديدٍ إلى جانب لغة الإيقاع ولغة الإشارات ولغة الحواس...، وبما أنَّ الأساليب الفنية في التصوير والرسم والشعر قد عُبِّر عنها من خلال الهويات الخاصة المميِّزة للألوان، وهي أولى خصائصها، فإن قيمة تلك الأساليب وجمالها ارتفعت من خلال خصائص أخرى للألوان أهمها، النغمة التي تمتلكها أو القيمة التي تشير إلى درجة الإضاءة أو الظلمة، فالأبيض له حضور خاص من خلال «الضوء»، والأسود له حضور خاص من خلال «الظلمة أو العتمة»، وغيابهما يترك أثره في تلك الصورة، ومن تلك الخصائص أيضاً: التشبّع أو الكثافة، فكلما كان اللون أقوى وأكثر إشعاعاً ونصوعاً كان ذلك دليلاً على قوة حضوره وأثره في بناء الصورة.

إنَّ الألوان من أهم وسائل التعبير الفني، وعنصر أساس في تكوين مشاهده في التصوير أو في الشعر، فهي جزء لا يتجزّأ من روح الأشياء في الكون، وقد

---

(١) دي لويس، سيسيل: الصورة الشعرية. ص٢١.

خضع الشعر كغيره من الفنون الإنسانية للطبيعة وأفاد من ألوانها، وأخذ الشعراء عن المصورين ألوانهم، كما أخذوا عن الموسيقى إيقاعها وانسجامها، ومن هنا فقد خضع الأدب «خضوعاً طبيعياً لتأثير فن التصوير»(١) حين ضمّ إليه الألوان وشكّل صوره الشعرية مستفيداً من طاقاتها الدلالية، كما خضع لفن الموسيقى حين أثرى صورته بالإيقاعات المتناسبة والأصوات المتلائمة مستفيداً من طاقاتها الانفعالية. فالتأثّر في الألوان ما هو إلاّ استجابةً للتفاعل النفسي بين الإنسان وما تصبه الأضواء والألوان فيه من معانٍ حسيّة، وما تخلقه من قوى تصويرية في مخيلة الفرد وخواطره في الشعر توضّح المعاني وتجسّمها، وتضفي عليها بالوصف الضوئي أو اللوني حركة وحياة.

وإذا ما نظرنا إلى دور اللون على أنه مادة لغوية، وجدنا أنَّه في التيار الشعري القديم كان يعدّ ملمحاً من ملامح الشكل المعبَّر عنه في الصورة، وكان الشاعر والمتلقي يعتمدان في فهمه على طبيعته المادية سواء عدّ عنصراً طبيعياً من عناصر العالم المرئي أو عنصراً جمالياً يخضع لقانون التماثل ويحكم عليه في ضوئه، ولم يبعد عن هذا الوضع في المشاهد الشعرية العباسية إلاّ فيما ندر حيث أصبحنا نراه قد انتقل من طبيعته الحسيّة إلى طبيعته النفسية عند بعض الشعراء – كالمعري مثلاً – ومن رؤيته عنصراً من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصراً مؤثّراً في الشكل والمعنى معاً، ومن كونه مجرّد أداةٍ لغويةٍ تزيينية إلى وضعه الشعوري كأداة تعبير فنية، فنجده قد أثّر تأثيراً بالغاً في تشكيل الصور وبنائها وإعطائها قيمتها الفنية والدلالية والجمالية.

لقد أثّرت الألوان في التشكيل الفني للشعر العباسي - كغيره من مراحل الشعر وأنواعه – لكنَّ هذا الأثر كان كبيراً فيه، وذلك بسبب تعدّد ألوان الحياة في العصر العباسي نتيجة التمازج الثقافي مع الآخر ودخول عناصر جديدة لها أديانها السابقة، وربما حافظت على دينها في ظل الدولة الإسلامية، وقد كان لها أعرافها

---

(١) هورتيك، لويس: الفن والأدب. ص٢٧٣.

وتقاليدها فهي من أعراق وإثنيات مختلفة حيث أدخلت بعض عاداتها على ذلك المجتمع، ولاشكّ أنَّ وجود الطبقات المترفة في المجتمع العباسي كان له دوره الفعّال في إدخال كل ما يبهج النفس إلى حاضرة الدولة من ألوان العمران والطعام والشراب واللباس والموسيقى والغناء، الأمر الذي فجّر الطاقات اللونية حول هؤلاء الشعراء وجعلهم يستثمرونها في صورهم الشعرية خير استثمار وأضاف سمة جديدة من سمات تطورها ولقائها مع الفنون الأخرى.

وتظهر أهمية هذا الأثر من خلال بعدين اثنين أساسيين هما: **البعد الشكلي** الذي اعتمده النقد القديم، **والبعد النفسي** الذي يتعدّى رؤية اللون من خلال الشكل الحسّي الظاهر إلى رؤيته الرمزية في الصورة الشعرية، ويمكن النظر في فاعليته من خلال مستويين هما: المستوى الدلالي والمستوى النفسي وسبل الاتّساق بينهما كي نتبيّن القيمة الفنية والجمالية التي تمنحها الألوان للصورة الشعرية، وقد ظهر ذلك من خلال أنماطٍ تشكيليةٍ مختلفة منها:

١ - التضاد اللوني:

يتحقّق التضاد اللوني عادةً بين الألوان المتكاملة أو الألوان الأساسية بالمعنى الفني، مما يؤدي إلى إقامة حالةٍ من التوازن بينهما حين يوضع أحدهما إلى جانب الآخر أو في مقابله، وتتكشّف الحالة المعنوية للمبدع من خلال الحالة الحسيّة والانفعالية التي يكون عليها.

كما أنَّ «اللونين المتضادين يقوي كلٌ منهما الآخر عن طريق إبراز التباين»[(١)]، ويكون له أثره في البناء والتشكيل ومن ثمَّ في التأثير. ومن أكثر الألوان التي يعتمدها الشاعر للمقابلة والتضاد في اللوحات الشعرية: الأبيض والأسود، يقول المتنبي:

---

(١) عمر، أحمد مختار: اللغة واللون. عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧. ص١٣٨.

أَزُورُهُمْ وسَوَادُ اللَّيلِ يشْفَعُ لـــي وأَنْثَنِي وبَياضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بي[1]

لقد نظر النقد القديم إلى هذا البيت من خلال القواعد الشكلية التي ترى أنَّ التفرّد لدى المتنبي هنا أساسه التطابق الوارد بين المفردتين اللونيتين «سواد - بياض» اللتين أنتجتا تطابقات أخرى جمعت في مشهد واحد هي: الزيارة والانصراف، والليل والصبح، والشفاعة والإغراء، ولي وبي. وهي من أحسن ما جمع فيه أربع مطابقات في بيتٍ واحدٍ[2]. وهذا - فيما نرى - ينطبق على المستوى الدلالي للأداء اللوني في المشهد الشعري إنما يمكن أن يقودنا التضاد الواقع بين «السواد والبياض» إلى دلالات نفسية أعمق ترتكز على رمزية هذين اللونين التي تطوّرت عبر الزمن، فيمكن أن يدلاّ على القوة والضعف؛ القوة في مرحلة الشباب والضعف في مرحلة الشيخوخة، والأولى فيها جرأة ومغامرة وشجاعة وفتوة كان الشاعر يتمسّك بها، أمّا الثانية ففيها ضعفٌ وتخاذلٌ وانطواءٌ مرده الشعور الداخلي العميق الذي كان الشاعر يحاول إخفاءه.

وإذا ما اجتمعت الرؤيتان الخارجية والداخلية عند الشاعر في مشهده الشعري فإننا سندرك أهمية التقابل اللوني بين البياض والسواد الذي حرّك الفاعلية الشعرية للبيت ووسّع فضاءاته الفنية والدلالية معاً.

فالريشة تستخدم الألوان وترسم، وتترك للمتلقي اكتشاف الرموز والدوّال وراءها من خلال بنية لغوية متوازنة أساسها التقابل اللوني:

سواد ـــــــ الليل

بياض ـــــــ الصبح

---

(١) المتنبي: الديوان. ١/١٦١.

(٢) الثعالبي: يتيمة الدَّهر. تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣. ١/١٧٠-١٧١.

نلاحظ الاستمرارية اللونية للسواد عبر مفرده «الليل»، والاستمرارية اللونية للبياض عبر مفردة «الصبح» وقد ارتبطت كل واحدة منهما بالأخرى من خلال الإضافة.

ومن ذلك أيضاً قول أبي تمام الفنان الشاعر، مستخدماً لفظي البياض والسواد متضادين ضمن تنظيم بديعي جميل:

بِيْضُ الصَّفَائِحِ لا سُوْدُ الصَّحَائِفِ فــي مُتُونِهِنَّ جَلاءُ الــشَّكِّ والرِّيَــبِ[١]

فالتقابل اللوني الذي أسس عليه الشاعر صورته بين المفردتين «بيض - سود» أضفى على الصورة جمالاً خاصاً، حيث إن اجتماع الأضداد الذي أدخل الصورة في العمق الدلالي تحدّدت قيمته المعنوية من خلال الإضافات «الصفائح - الصحائف».

في مثل هذه المشاهد نرى أنَّ الشعراء قد استخدموا اللفظ الحقيقي للسواد والبياض لكنَّ المفردة الشعرية يمكن أن تعوّض عن هذين اللونين بمفردات تستقي معانيها منهما «كالظل والنور» حيث تعرض هذه المشاهد بلوحاتها المتعدّدة حالة تميّز الأشعة المرئية وغير المرئية على اعتبار أنَّ الظل والنور من أكثر الأدوات التي ترتكز عليها الفنون وتُبتدع من خلالها، وعبقرية الفنان تظهر من خلال النفاذ ورائهما لخلق نمطٍ فني يجعلهما أداتين جماليتين تنتجان الفكرة الفنية.

فالضوء عندما يسقط على جسمٍ ما يأخذ منه شكله الذي نراه[٢]، لكن ليس على جهاته كلها، إذ يقل تأثير الضوء في الجسم تدريجياً ابتداءً من الجهة المقابلة له وانتهاءً بالجهة المعاكسة له حيث يصبح الجسم مظلماً كلياً، وهذا التدرّج في تأثير «النور» يسمى «الظل» ومميزاته أنه يُرى بكل عينٍ بشكلٍ يختلف عن العين الأخرى حيث تتوضّح الأشكال ويظهر ما فيها من بروزٍ وعمق.

---

(١) أبو تمام: الديوان. ٩٦/١.

(٢) «الضوء: النور، وهو ما تدرك به حاسة البصر المواد» المنجد في اللغة والأعلام: مادة ضاء. دار المشرق، بيروت، ط٣٦، ١٩٩٧.

من هنا تختلف تأثيرات الأجسام ودلالاتها وقوة معانيها في «الظل أو النور»، وتتحدّد خلفياتها الفكرية حسب رؤية المبدع لها، وتتباين قيمها بتباين ذلك كله.

يقول أبو نواس في وصف الخمرة مستعيناً بالنور إذ يرى الخمرة شكلاً من الأشكال المنيرة:

رقّتْ عَنْ الماءِ حتَّى ما يُلائِمُها   لطافةً وجَفا عَنْ شَكْلِها الماءُ

فلَوْ مَزَجْتَ بِها نُوراً لمَازَجَها   حتَّى تَوَلّدُ أَنْوَارٌ وأَضْوَاءُ[1]

فهذه الخمرة جسم لطيف أرقى من الماء مكانة – حسب رؤية الشاعر – لذلك تترفّع عن ممازجته، لكنها تقبل ممازجة النور لأنّها من جنسه، ففيها شيء من طبيعته، وبفعل هذا الامتزاج تتولّد الأضواء والأنوار التي تضفي على المكان الجمال والحيوية، وتلغي كل أثر للظلمة، وتغدو شفافيتها تلك أرقى من الألوان كلها بل هي التي تولّدها، وفي هذا خاصية علمية معروفة وهي أنَّ اجتماع الألوان والنظر إليها وهي تدور بسرعة يجعل ألوانها تختفي ولا يبقى منها إلاّ اللون الأبيض. إنه البياض مقابل السواد في مشهدٍ خمري يعكس رؤية الشاعر لتلك الخمرة التي زادت المكان نوراً على نور.

أمَّا أبو تمام فقد رسم مشهداً شعرياً تعدّدت فيه المفردات الدّالة على البياض والسواد أي على التضاد اللوني، قال فيه:

غَادَرْتُ فِيْها بَهِيمَ اللَّيْلِ وهوَ ضُحَى   يَقُلُّهُ وَسْطَها صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ

حتَّى كأنَّ جَلابيبَ الدُّجَى رغبَتْ   عَنْ لَوْنِها أو كأنَّ الشَّمسَ لم تغِبِ

ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ والظَّلْمَاءِ عَاكِفَةٌ   وظُلْمَةٌ مِنْ دُخَانٍ في ضُحىً شَحِبِ[2]

إنَّ ضوء النار وشدة اشتعالها يطرد ظلام الليل عند أبي تمام، فهي كالصبح المنير، وكأنَّ هذا الظلام الحالك خلع عن نفسه إظلامه وارتدى ثوب

---

(١) أبو نواس: الديوان ص٢٨.

(٢) أبو تمام: الديوان ٩٧/١.

النور بل خلع عن نفسه سواده وارتدى البياض، إنه يفعل ويؤثّر بالفعل المعاكس في حال أصبحت الدنيا نوراً، وكثافة دخان هذه النار تصيّر النهار ظلاماً بل نهاراً شاحباً.

إنه أثرٌ نفسي عميق يهدف إلى إظهار قوة المعركة وشدّتها من خلال المفردات اللونية الخاصة بالظل والنور وقد اجتمعت اجتماعاً لافتاً في مشهد أبي تمام فنرى الظل «السواد» من خلال «بهيم الليل – جلابيب الدجى – الظلماء..»، ونرى النور «البياض» من خلال «ضحى – صبح – اللهب – الشمس – ضوء النار...» فواقع المعركة لم يظهر بهذا الإبداع الفني إلا من خلال التضاد بين هذه المفردات، فكل المفردات في اللوحات السابقة التي تعبّر عن تلك المعركة هي مفردات لونية دلالاتها الأساسية السواد والبياض في تقابلات لها قيمتها الرمزية، واستعمال الشاعر لها هي محاولة تحريك مخيلة المتلقي وإثارته لكشفها وترك أثر دلالي ونفسي لديه من خلالها.

وكما عبَّر بعض الشعراء عن المعركة والخمرة من خلال هذه المفردات وبنوا صورهم الشعرية ولوحاتهم المتعددة عليها، فقد استخدمها آخرون للحديث عن الجمال والتغزل به، كما فعل ابن المعتز حين قال:

يا مُفْرَداً في الحُسْنِ والشَّكْلِ   مَنْ دلَّ عَيْنَيْكَ على قَتْلِي

البَدْرُ مِنْ شَمْسِ الضُّحَى نُورُه   والشَّمْسُ من نُورِكَ تَستَمْلي[1]

أو إلصاق تهم السواد والظلمة والمعاناة والمكابدة بالليل كما عند المتنبي:

عَرَفْتُ اللَّيَالي قَبْلُ مَا صَنَعَتْ بِنَا   فَلَمَّا دَهَتْنَا لمْ تَزِدْني بها عِلْماً[2]

أمّا المعري فترافق البناء الأسلوبي اللغوي للوحاته الشعرية من المفردات اللونية بمعاناة واضحة خلّفها كف بصره وسوداويته وتشاؤمه من الحياة فتجده يقول:

---

(١) ابن المعتز: الديوان ٢٥٨/١.

(٢) المتنبي: الديوان ١٠٤/٤.

فَلَيْــتَ اللَّيـــالي سَـــامَحَتْني بِنَـــاظِرٍ   يَراكَ ومَنْ لي بالضُّحَى في الأَصَائِلِ
فلـــو أنَّ عَيْنـــي مَتَّعَتْهـــا بِنَظْـــرَةٍ   إليكَ الأَماني مــا حَلُمْــتُ بِعَائِــلِ[1]

فالتشكيل الفني في المشهد الشعري يقوم على محورٍ أساس يتخذ التضاد بين الليل وظلامه والنهار ووضوحه صيغة بناءٍ أصلية، يستحضر من أجلها بعض المفردات اللازمة «كالضحى والأصائل»، ويركّز على السواد من خلال الليل وسواده الذي يحيط به في كل مكان وزمان على اعتبار أنه كفيف البصر، سوداوي الطبيعة وهو ما يؤكده في لوحة أخرى حين يقول:

عللاني فــإنَّ بــيض الأمـــاني   فنيت والظّلام لــيس بفـــاني[2]

ولا تبتعد صيغ المحاكاة الدلالية والنفسية التي أظهرتها تلك التشكيلات الفنية اللونية عمّا يقدمه فن التصوير حين يستخدم الألوان المتضادة، فالمتلقي عندما ينظر إلى لوحةٍ تصويرية يغلب عليها السواد فإنه يستدعي انفعالاً ذاتياً سوداوياً يخصّه أو يخصّ الفنان نفسه، وتغدو حالة التشاؤم هي السائدة على التشكيل الفني والرؤية الخاصة بالأشياء في الوقت نفسه، ونجد أن التضاد أسلوب تقاني بنائي وهو أكثر الأساليب التي تميّز الرؤية الخاصة بالفنان وتعبّر عن حيويّة تلك المفردات في بناء اللوحات الفنية كافة.

٢ - التحوّل اللوني:

تتخذ اللوحة هنا من المتجاورات اللونية أو التعدّدات اللونية أساساً محورياً لبنائها الفني، وذلك حين يقترن الموصوف بألوان مجاورة للونه الأصلي كالخمرة التي يمكن أن تكون صفراء وحمراء وذهبية تحت تأثيراتٍ معينة تحدّدها رؤية الشاعر، أو تحوّل اللون إلى آخر.

---

(١) المعري، أبو العلاء: سقط الزند. ص١٨٨.

(٢) نفسه: ص١٣٣.

وقد حظيت الألوان في اللغة العربية بألفاظٍ تفصيليةٍ شتى وبتقسيمات وترتيبات مميّزة[١] بيّنت التدرجات الخاصة بكل لون حيث «بلغت الألفاظ اللونية الثانوية التفريعية في كتب فقه اللغة والمعاجم عدة مئات، بعضها للتعبير عن درجات الألوان وبعضها لوصف اللون وصفاً مميّزاً، وبعضها للإشارة إلى طروء اللون وعدم ثباته»[٢]، فاللون يتغيّر بتغيّر المادة أو الرؤية أو الانفعال.

من ذلك قول أبي نواس في الخمرة:

واشْرَبْ سُلافَاً كَعَيْنِ الدِّيْكِ صَـــافِيَةً مِنْ كَفٍّ سَاقِيَةٍ كالرِّيمِ حَـــوْرَاءِ

صَفْراءُ ما تُرِكَتْ،زَرْقَاءُ إِنْ مُزِجَتْ تَسْمُو بِحَظَيْنِ من حُـــسْنٍ ولألاءِ[٣]

تنتشر الصفات اللونية في المشهد الشعري انتشاراً يسترعي الانتباه، وتتأسّس بنيته التشكيلية عليها حيث نجد:

- عين الديك صافية.

- ساقية كالريم حوراء (حيث تتماهى شفافية لون الخمرة ونقائها في نظر الشاعر مع جمال الساقية التي شبهها بالريم وهي حوراء انعكست شفافية تلك الخمرة في عينيها، شديدة البياض شديدة السواد في آن معاً).

- صفراء ما تركت.

- زرقاء إن مزجت

وكل منها ينفرد بإنتاج دلالة خاصةٍ به إذ تنتج الجملة **الأولى**: النقاء اللوني، **والثانية**: الجمال من اجتماع البياض إلى السواد، **والثالثة**: اللون الأساس للخمرة وهو الأصفر، **والرابعة**: التحوّل اللوني لها عند المزج حيث يصبح اللون الأصفر أزرقاً.

---

(١) كما في: - قاموس الألوان عند العرب: عبد الحميد إبراهيم.
- واللغة واللون: أحمد مختار عمر.

(٢) عمر، أحمد مختار: اللغة واللون. ص٤٣.

(٣) أبو نواس: الديوان ص٣١.

وبما أنَّ المحرك الأساس للتركيب الصوري هو اللون فإننا نجد الشاعر قد اعتمد في ذلك على ثلاث تقانات لونية: تجمع التركيب الأول والثالث وحدة اللون، والتركيب الثاني تعدّدية لونية، والتركيب الرابع تحوّل لوني كما يلي:

- عين الديك صافية ـــــــــ وحدة اللون «لون حقيقي»

- صفراء ما تركت ـــــــــ ===============

- ساقية حـــــوراء ـــــــــ تعددية لونية «أبيض + أسود»

- زرقاء إن مزجت ـــــــــ تحوّل لوني «الأصفر ـــــ الأزرق»

فالأسلوب التكويني لهذه البنى أسلوب فني مبدع لأنه أنتج شكلاً تصويرياً ملوّناً للخمرة وساقيتها، وأتقن استثمار المفردة اللونية وكأنها في مشهده الشعري أداة أساسية يرسم بها لوحة تصويرية جميلة.

وكما كان أبو نواسٍ مبدعاً في رسم لوحات الخمرة فقد أبدع في رسم لوحات الطبيعة معها أيضاً كما في قوله:

أما يَسُرُّكَ أنَّ الأَرْضَ زَهْــراءُ، والخَمْرُ مُمْكِنَةٌ شَمْطاءُ عَــذْرَاءُ

ما في قعودِكَ عُذْرٌ عن مُعَتَّقَــةٍ كالليلِ والدُها، والأمُّ خــضراءُ(١)

ينطلق أبو نواس في تشكيل مشهده الشعري التصويري من لوحات تعتمد على الألوان اعتماداً كلياً حيث نجد:

- لوحة الطبيعة المليئة بالإشراق، ولها ألوانها المتعدّدة فهي نيّرة، صافية، مشرقة الوجه، وقد منحتها هذه الصفات جميعها مفردة واحدة هي «زهراء».

- ولوحة الخمرة التي تعتمد على الألوان هي، شمطاء (البياض الذي يخالطه السواد) قد اختبر الشاعر تعدّدها اللوني الأساس من خلال بنيتين لونيتين اثنتين هما:

- [كالليل والدها] ـــــــــــ العنب الأسود

- [الأم خضراء] ـــــــــــ الدوالي الخضراء

---

(١) أبو نواس: الديوان ص ٣٤.

فلوحة الخمرة المعتّقة لا تكتمل في خيال الشاعر إلا بعد أن يمنحها تحوّلاً لونياً من: الأسود والأخضر، إلى ما باتت عليه بعد ذلك، فهو يدعو إلى شربها بعد أن مرَّ عليها زمن زادها لذةً في نظره، وقد أثار إحساس المتلقي تجاه هذه اللذة من خلال أوصافها اللونية التي اعتمدها في بناء لوحاته.

وعندما يقول:

اكْسِرْ بمائِكَ سَـوْرَةَ الـصَّهْبَاءِ، فإذا رأيْـتَ خُـضُوعَها للمَـاءِ

صَفراءُ تَسلُبكَ الهمومَ إذا بدَتْ، وتُعِيرُ قَلْبَـكَ حُلّـةَ الـسرّاءِ(١)

يعتمد في بناء لوحته الخمرية على تدرّج لون الخمرة البارز من اختلاطها بالماء، ويُضيف إلى ذلك الأثر الحسّي ما تتركه معاقرتها في النفس من نشوة وسعادة. هذه اللوحات بألوانها المتعدّدة تكثر عند أبي نواس حيث تتدرّج الألوان في المشاهد التصويرية ويتنقّل الفنان الشاعر من لونٍ إلى آخر للتعبير عن ماهيتها على أية حال كانت صافية صرفة أو ممزوجة أو معتّقة من عنبٍ أسود ودوالٍ خضر، وتتغيّر ألوانها بحسب حالتها وحالته.

أمّا ابن المعتز فيستخدم الألوان ليبني لوحته الشعرية في وصف الربيع فيقول:

وتَرى الرَّوضَ لابِساً ثَوْبَ وَشْيٍ نَسَجَتْه لِلَّهـوِ أيـدي الـسَّمَاءِ

لم يَزَلْ لابِـساً ثيـابَ بَيـاضٍ فكَـسَاهُ الرَّبيـعُ ثـوبَ جـلاءِ

فتجلَّـى مُـصْفَرَّهُ باخْـضِرارٍ واحْمِـرَارٍ لكَثْـرَةِ الأنْـداءِ(٢)

يكتسب المشهد الشعري حالته الجمالية من خلال تشكيل لغوي اعتمد على حالةٍ فنيةٍ يعيشها الشاعر ويحسّ بجمالها، انطلقت من رؤية واقعية للأرض في وقت ربيعي حيث كانت الألوان الأداة التجميلية الرئيسة في يد

---

(١) أبو نواس: الديوان ص٣٧.

(٢) ابن المعتز: الديوان ٣٦/٢.

الشاعر لتصوير هذا الجمال، إذ تدرّجت رؤيته لها من خلال الامتزاج الحاصل بينها إلى انفرادها الجمالي واحداً تلو الآخر حسب ما يلي:

حالة الامتزاج: «ثوب وشيٍ - نسجته»

حالة الانفراد : «مُصْفَرَّةٌ – اخضرار - احمرار»

حالة التحوّل : «ثياب بياضٍ ـــ ثوب جلاءٍ ـــ ثوب وشيٍ»

ولاشك في أنَّ اللوحة هنا قد اعتمدت في بنائها بشكل أساسي على المفردات اللونية أو المفردات التي تنتج عن الألوان:

وشي: ألوان

نسج: ألوان...

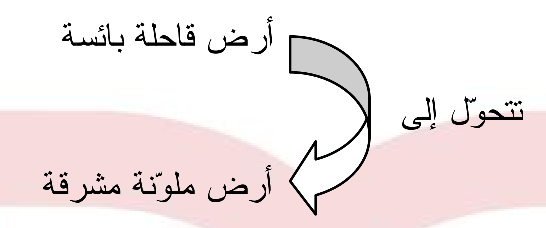
من هنا نرى أن المشاهد التصويرية التي اعتمدت على الألوان قادت اللوحة الواحدة إلى طغيان الأهمية اللونية فيها على أهمية المادة الأساسية، وباتت المادة نفسها تُعرف بلونها لا بحقيقتها المادية، إذ يشعّ اللون بالدلالة عليها والرمز لها، فتبلغ الأهمية أن يصبح اسم المادة «مطابقاً للون الذي انفردت به، وبذلك توارت حقيقتها المادية خلف صفتها اللونية»[١].

فأبو نواس عندما يستخدم المفردة اللونية «صفراء - حمراء» فهو يريد التعبير عن جمال تلك الخمرة التي اتخذت ألواناً مختلفة، واكتسبت حضوراً فاعلاً في اللوحة من خلال ألوانها واتخذت بذلك مكانة إيجابية طغت على حقيقتها المادية التي تترك أثراً سلبياً حين تذهب بالعقل، لكن جماليتها تلك ساقتها إلى كون أثرها قد أصبح إيجابياً في نظر الشاعر.

وابن المعتز عندما يستخدم المفردات اللونية «ثوب وشيٍ – ثياب بياضٍ – مصفرّة – اخضرار – احمرار...» يحوّل صورة الأرض من الجفاف واليباس إلى لوحةٍ تصويريةٍ جميلةٍ من خلال ألوانها:

---

(١) هورتيك، لويس: الفن والأدب ص١٠.



وبذلك يتحوّل الأثر النفسي عند رؤية تلك الأرض من القبح إلى الجمال أو من البؤس إلى الأمل والإشراق، وهنا تكمن أهمية تلك الألوان إضافة إلى دورها في تأسيس اللوحة الشعرية وبنائها من خلال المفردات اللغوية اللونية.

٣- المجاز اللوني:

لوّن الشعراء العباسيون الأشياء بألوان تختلف عن ألوانها الحقيقية، بحثاً عن التجديد في الصورة الشعرية من جهة، ومحاولة لعكس الحالة المعنوية الداخلية على مكوّنات الحسّ لديهم، وتجاوباً حقيقياً مع اللا شعور عندهم من جهة أخرى. والاتكاءُ على الدلالات العميقة لرمزية الألوان أظهر حالات إبداعية في هذا الإطار استبق فيها الشعراء العباسيون المجازات اللونية التي نراها في تشكيل الصور في الشعر الحديث، وكان في مقدمة هؤلاء أبو تمام، الفنان المصورّ الذي كان يمتلك حسّاً فنياً لونياً مختلفاً، ويوظّف هذا الحسّ العميق في بناء لغةٍ شعرية تظهر جماليتها عبر ألوانها فهو يقول في وصف الربيع اعتماداً على مفردات مجازية لونية وعبر صورٍ تشخيصيةٍ وأشكال بديعية تدخل في تشكيلها الحواس المختلفة:

إنَّ الرَّبيـــعَ أثَـــرُ الزَّمـــانِ ... لـو كــانَ ذا رُوحٍ وذا جُثْمــانِ

مُصَوَّراً فــي صُـوْرَةِ الإنْـسانِ ... لكــانَ بــسَّاماً مــن الفِتْيــانِ

تَخْتَــالُ فــي مفَــوَّفِ الأَلْــوَانِ ... فــي زَهْــرٍ كالحَـدَقِ الرَّوانــي

مِـــنْ فـــاقِعٍ وناصِـــعٍ وقـــانِ عجِبْتُ من ذي فكـرةٍ يقْظــانِ
رأى جُفـــونَ زَهْـــرِ الألـــوانِ فــشكَّ أنَّ كـلَّ شـــيءٍ فــانِ[1]

يعتمد المشهد الشعري عند أبي تمام على المجاز أساساً حيث تنتشر الصور الشعرية التي تتخذ من التشبيه والاستعارة أساساً لبنيانها فيه، وهي تنطلق من حيثية أساسية في تشكيلها الفني هي: أنَّ الربيع بجماله يشبه إنساناً جميلاً له روح وجسد، وتتفرّع عنها حيثيات أخرى تعتمد على الألوان بالدرجة الأولى للتعبير عن ذلك الجمال الذي يراه الشاعر «صورة الربيع»:

المجاز الأساسي

جمال الربيع ------------ جمال إنسان «روح - جسد»

المجازات اللونية

- يختال في مفوّف الألوان: جمال الألوان التي يرتديها الربيع
  جمال إنسان يرتدي أثواباً ملوّنة
- في زهرٍ كالحدق الرّواني: زهور الربيع تشع بالألوان الزاهية
  أحداق الإنسان تشع بالبريق
- من فاقــعٍ وناصــعٍ وقان: الجمال

وتختتم اللوحة الكاملة بتعبيرٍ فنّي يعبّر عن الأثر النفسي الذي تركه ذلك المشهد الجميل عند الشاعر فراوده شكٌ في زواله. إنه يبني المشهد بأسلوب المجازات لكنه ينطلق حقيقة فيها بسبب ونتيجة، فينتج مشهداً فنياً متكاملاً بأساليبه ولغته ومجازاته رغم النظر إلى الألوان في الشعر على أنها مجرّد انطباعات حسّية منقولةٍ عن الطبيعة لكننا نرى الصور التي تخالف التلقي

---

(١) أبو تمام: الديوان ٣٩٨/٢.

الحسّي المحض تخلق عالماً تصويرياً، وتشكيلاً جمالياً مبنياً على لغةٍ حسّيةٍ غنية، فالإبداع يعني أنَّ « الفن شيء والواقع المباشر الغفل شيء آخر، وأنَّ الأول إن بدأ بالثاني فلا يشبهه وليست له به أية علاقة»[١]، ومن هنا يكون الفن عملية تحوير جمالية للأشياء.

ولابد من الإشارة هنا إلى أنَّ خصوصية الشعراء العباسيين وبراعتهم في العمل على تقنية اللون في وصف الطبيعة بأنواعها – على سبيل المثال – أو العمل على التعددية اللونية في الصورة الشعرية – بشكلٍ عام – يعود إلى طبيعة البلدان التي انتموا إليها أو استقروا فيها، بالإضافة إلى ما قلناه عن التمازج الثقافي وحضور الآخر وأثره في مجتمعهم، عاش كثير منهم في أرض الشام أو العراق أو تنقّلوا بينها، وطبيعة هذه البلدان معروفة بجمالها وخصب أرضها، وتنوّع أنماطها الجغرافيّة، فلابد أنّها أثّرت في نفوس هؤلاء فأبدعوا صوراً لونية متقنة على نحو ما رأيناه عند أبي تمام.

مع ذلك لا يمكننا الوصول من دراسة أثر اللون في بناء المشاهد الشعرية في القصيدة إلى رؤية متكاملة تبين قدرتها الإيحائية والفنية، لأنها غنية التعبير قوية الإيحاء، فهي متباينة تبايناً هائلاً، ونعوتها محدودة وغناها الدلالي واسع متنوّع إذا ما نظرنا إلى تكوينها الميثولوجي[٢]، وأسسها العلمية[٣].

لكننا من خلال ما سبق نستطيع أن نقول:إنَّ الإثارة اللغوية التي تمنحها الألوان للفنان/ الشاعر، والفاعلية التي تبديها في تشكيل لوحته/ صورته الشعرية، والأثر النفسي أو المعنوي الذي تغذي به طاقة اللوحة/ الصورة الشعرية، يجعلها من أهم العناصر المعتمدة في تشكيل الشعر وبناء

---

(١) اليافي، نعيم: تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث. ص٣٧٥.

(٢) انظر في ذلك: محمد علي، إبراهيم: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: قراءة ميثولوجية. جروس برس، طرابلس –لبنان، ٢٠٠١.

(٣) انظر في ذلك: طالو، محي الدين: اللون علماً وعملاً. دار دمشق، دمشق، ١٩٩٥.

مشاهده ورفع قيمته الجمالية، فاللغة بالنتيجة لا يمكن أن تقدّم الانطباعات الحسّية كما هي، إنها مجرّد رموز اختزالية تعادل بها هذه الانطباعات والأفكار المترتبة عليها، وإذا ما أضيف إليها الإحساس والإيقاع تتكوّن لدى الفنان/ الشاعر، لوحة تصويرية/ صورة شعرية جميلة، وهذا يعني أنَّ «الوصف الشعري للموضوعات الحسّية لا يعرضها كما يعرضها فن الرسم عرضاً مباشراً، ويجعلنا ندركها إدراكاً حسّياً بل يعرضها عرضاً حدسيّاً ويجعلنا ندركها في نوعٍ من الرؤية الروحية»[(١)].

والفنان أو الشاعر عندما يخالف في صورته ألوان الطبيعة الحسّية أو يوافقها أو يغيّر فيها، فإنَّ أسلوب بنائها وجمالها رهن قدرته الخاصة، ورؤيته المتعلقة بإدراكه، والتقاطه لطاقاتها تبعاً لذوقه الخاص ونمطه وثقافته وثقافة عصره، وتغدو الألوان بذلك مكوّناً أساساً في اللغة التعبيرية والجمالية التي يبني بوساطتها الشاعر مشاهده.

٣ - التشكيل الزماني والمكاني:

يشمل التشكيل في اللغة مسألتين هامتين لهما أثرهما في تحديد القيمة الفنية والجمالية لهذا التشكيل هما: التشكيل الزماني والتشكيل المكاني، إذ لابد للعمل الفني من بنية مكانية تعدّ بمنزلة الإطار العام الذي يؤطّر الموضوع الجمالي، كما لابد له من بنية زمانية تعبّر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانياً حيّاً. ولا ينفصل في عملية التشكيل الشعري تحديداً البعد الزماني عن المكاني بل يندمجان ليكوّنا روحاً واحدةً تتشكل منها المفردات اللغوية ضمن الصور الشعرية.

ولكي يتوضّح دور الزمان والمكان في التشكيل الفني للشعر العباسي لابد من تعريف مفهومي الزمان والمكان في القصيدة الشعرية ودور كلٍّ

---

(١) اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. ص٢٢٠.

منهما في تكوينها. فقد عرّف هانز مرهوف الزمن في الأدب قائلاً: «هو الزمن الإنساني... هو خاص شخصي، ذاتي، أو كما يقال: نفسي»[١].

هذا يعني أننا نفكر في الزمن الذي نخبره بصورة حضورية مباشرة، وليس كما هو في العلوم عاماً وموضوعياً، ويمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة، فالزمن له مغزى خاص للإنسان لأنه لا ينفصل عن مفهوم الذات، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمان، وما نسميه الذات أو الشخص أو الفرد لا يحصّل خبرته أو معرفته إلاّ من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيّرات التي تشكّل سيرته.

من هنا نلاحظ أنَّ هناك ترابطاً وثيقاً بين المكان والزمان على اعتبار أن للمكان أبعاداً ثلاثةً هي: الطول والعرض والارتفاع، والزمان هو بعده الرابع من قبيل أنَّ المادة تتغيّر في الزمن، وأنَّ الزمن هو جوهر النظرية النسبية التي لا تسمح لنا أن نتناول الزمان دون المكان.

وإذا سحبنا هذا الكلام على الفن يتبدّى لنا التمازج التاريخي مع الاجتماعي، باعتبار أنَّ اللغة كائنٌ اجتماعي ينمو في مجرى الزمان فيأخذ دلالات انزياحية عن دلالاته الأصلية، فالزمان والمكان يؤثّران في تكوينه ونموه ودلالاته لأنّ مايحدث في الزمان والمكان الأدبيين هو «انصهار علاقات المكان والزمان في كلٍّ واحدٍ مُدْرَك ومشخّص، والزمان هنا يتكثّف، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً، والمكان أيضاً يتكثّف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث»[٢].

وعليه فعلاقات الزمان تتكشّف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، والتقاطع بينهما والامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميّزان

---

(١) مرهوف، هانز: الزمن في الأدب. تر: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، القاهرة، ١٩٧٢. ص١٠-١١.

(٢) باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية. ص٥-٧.

«الزمان/المكان» الفني. والأديب/الشاعر كغيره من الفنانين غير قادرٍ على المباشرة المادية في فنّه لأنه يقدّم رموزاً مجرّدة، ولكنه مع ذلك أكثر حرية من غيره في رسم الحركة المتنامية المتتالية زمانياً، والمتنقلة في المكان الذي تدور فيه وفي أمكنة أخرى بعيدة تظهر عبر مساحة القصيدة، وهذا اصطلاح يمكن أن نقابل به مساحة اللوحة المرسومة أو القطعة المنحوتة على الجدران.. فالشاعر يستطيع رسم ملامح الأحداث وتفاصيلها ودقائقها في استطالات زمانية ومكانية لا تتسع لوحة واحدة أو تشكيل فني واحدٌ لها إنما يتطلّب عدداً من اللوحات لرصد حالاتها وجوانبها التي يمكن أن تقوم القصيدة برصده في مشهد واحدٍ داخلها.

وبالنظر إلى الشعر العربي الذي صُنِّف على أنه فن زماني، وفن مكاني على أسسٍ واعتباراتٍ مختلفة، إذ تناوله بعض الباحثين على أنه مجموعة وحداتٍ أو تشكيلاتٍ مستقلٍ بعضها عن بعض، ونظروا إلى التشكيل الزماني من خلال مستوى حركة الزمن في الإيقاع، وإلى التشكيل المكاني من خلال المظهر الشكلي العام للقصيدة(١). أو أنَّ هذا الشعر حين يستخدم اللغة «أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجةٍ في آنٍ واحد، إنه يشكّل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة، فإذا كانت الموسيقى تتمثّل في التأليف بين الأصوات، والتصوير يتمثّل في التأليف بين المساحات فإن الشاعر يجمع الخاصتين غير منفصلتين، و يشكّل المكان في تشكيلة الزمان، وإن ثبت العكس فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير»(٢).

من هنا نجد الشعر العربي قد اعتمد على التشكيلين معاً، فنرى التشكيل الزماني من خلال أوزان الشعر وبحوره أو كما تسمى حركاته وسكناته، إضافة إلى كون الزمن أعم وأشمل من المسافة أو المكان لعلاقته

---

(١) المقالح، عبد العزيز: الشعر بين الرؤية والتشكيل. دمشق، دار طلاس، ص٢١٠-٢١١.

(٢) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب. دار العودة، بيروت. ص٥٦.

بالعالم الداخلي لانطباعات الشاعر وانفعالاته وأفكاره، ولأنّ اللغة أساساً تتعامل مع الزمن على أساس أنه «قيمة محسوسة»(١) باعتمادها على حاسة السمع، وعليه يكون الشعر فناً زمانياً لأنّه يأخذ الزمن الجاري المتجانس ويُدخل عليه تغييراً حقيقياً ويجعله غير متجانس حين يقطّعه تقطيعاً تتعاقب فيه الحركات والسكنات والأصوات الطويلة والقصيرة وهذا ما تمثّله الأوزان والتفعيلات حيث إنَّ الوزن هو إعادة نمط من التفعيلات مرات في البيت الواحد، وهو يعبّر عن دور أو إيقاع، وهذا الدور أو الإيقاع يؤلّف عنصراً عميقاً من صيغة الشعر التي يحصل بها التأثير الذي ندرسه ضمن التشكيل الأسلوبي للغة الشعرية والمشاهد الشعرية الفنية، أمّا هنا فسنعتني بحركة المعنى أو بحركة الزمان والمكان داخل القصيدة العباسية في محاولة لرصد القيمة الفنية والجمالية لهذين العنصرين، والقيمة الجمالية والفنية للوحاتها الشعرية من خلالهما.

إنَّ الحادثة التي ترويها القصيدة هي أول ما يلفت الباحث عند دراسة حركة الزمن فيها لأن زمنها لا يساوي زمن روايتها في القصيدة سواء أكان ذلك يخص حادثة كبيرة لها موقعها في التاريخ أم يخص تفصيلاً نفسياً أو اجتماعياً يومياً يشعر به الشاعر و يعيشه ويرويه لقرائه، تماماً كاللوحة الفنية التي يلتقط الفنان فيها لحظة زمنية ما (ليل- نهار– شخصية تجسد الزمن الماضي...)، ويجسدها في إطار مكاني يراه متناسباً مع هذه اللحظة الزمنية (شاطئ - قلعة – حديقة - غرفة فقيرة...). وعملية التجسيد الزماني والمكاني معاً في الكثير من اللوحات الفنية المختلفة؛ التصويرية والزخرفية والنحتية....، تُظهر رؤية الفنان الشمولية التي جعلت من بعض الأعمال الفنية أعمالاً خالدة عبر العصور لأنها تحمل رؤى استمدت خلودها من عناق الزمان والمكان فيها للتعبير عن رؤية كونية لها قيمتها الفنية والجمالية والدلالية.

---

(١) المطلبي، يوسف: الزمن واللغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص١٣.

ونستدلّ على الحالة الأولى من اللوحات الشعرية العباسية من خلال وصف أبي تمام لموقعة عمورية[1] التي حدثت عام (٨٤٧م) إذ انتصر الخليفة المعتصم فيها على الروم، فيعيدها الشاعر إلى الذاكرة ويصفها وصفاً مميّزاً في مدّة زمنية قصيرة لأنه لا يعيد تفاصيل الموقعة كلها بل يعمد إلى الاكتفاء بالتقاط المشاهد التي يراها مهمة فيها، ولها أثرها في نفسه وربما ستترك أثراً في نفس المتلقي، فيمنح هذه اللحظات الزمنية صفة البقاء والدوام لأنَّ الأوقات والأحداث التي يصوّرها الشعر أو الفن عموماً هي أوقات عابرة في حقيقتها وتكتسب صفة الدوام والاستمرار من خلال الشعر أو الفن الذي يوثّق لها.

ومن هذا وصف المتنبي لمعركة الحدث بين سيف الدولة والدمستق سنة (٣٣٧هـ) حين قال:

هَلْ الحَدَثُ الحَمْراءُ تَعْرِفُ لونَهَا	**وتَعْلَمُ أيّ السَّاقيين الغَمائِمُ**
سَقَتْها الغمام الغرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ	**فلمَّا دنا منْها سَقَتْهَا الجماجِمُ**
بنَاهَا فأعْلى والقَنا تَقْرَعُ القَنَا	**ومَوْجُ المنايا حَوْلَها مُتَلاطِمُ**
وكأنَّ بِها مثلُ الجنونِ فأصبحَت	**ومِنْ جثثِ القتلى عليها تمائِمُ**[2]

يأخذ الشاعر من الحادثة ما يتناسب مع رؤيته الخاصة على اعتبار أن الوصف الشعري أمرٌ فكريٌ مجرّد من الحالة المادية للحادثة نفسها لذلك يكون أقصر وأسرع حركةً وأداءً.

والشاعر يجعل حركة الزمان في اللوحات الشعرية ذات مشاهد متعدّدة وتفاصيل كثيرة لفعل واحد ومتواصلة حيّة مستمرّة مع أنها انتهت زمنياً.

أمَّا الحالة الأخرى التي تطبع التشكيل الزماني في المشهد الشعري وتؤثّر في تكوينه الفني وقيمته الجمالية فهي ما يتأثّر من الحالة النفسية للشاعر ويكشف عنها، فيلتقط المتلقي تقلباته المزاجية وأبعاد شخصيته، وثراء خياله وفكره ونبض عاطفته وفيض أحاسيسه من خلالها.

---

(١) أبو تمام: الديوان ٩٦/١-١٠٤.

(٢) المتنبي، أبو الطيب: الديوان، ٣٨٠/٣-٣٨١.

يقول ابن الرومي الذي نظر إلى الزمن المحكوم بحادثة محزنة أصابته «وهي فقد أمه» ما يلي:

تُضَعْضِعُهُ الأَوْقَاتُ وهيَ بقــاؤهُ ... وتَغْتَالُهُ الأَقْوَاتُ وهي لهُ طُعَــمْ

إذا ما رأيتَ الشيءَ يُبْلِيهِ عُمْرُهُ ... ويُفْنِيهِ أنْ يَبْقَى ففِي دَائِهِ عَقَمْ(١)

وكأنَّ الحديث عن الزمن ملتصقٌ بالحديث الحكيم الذي يصل إليه الإنسان بعد خبرة يمرّ بها وتجربة يعيشها، فهو يستخدم مفردات لها علامات معنوية زمنية «الأوقات – البقاء – عمر – يغني - يبقى»، والأوقات لها أثرٌ تتقلّبُ عليه «تضعضعه» وبقاؤه الزمني محكوم بها، والأكثر من ذلك أن الوقت هو الذي يبلي عمر الإنسان ويحكم عليه بالموت في نهاية الأمر لأن البقاء الأزلي مستحيل، فابن الرومي الذي يرثي أمه يرى أن الزمن يأخذ من الإنسان عمره دون أن يشعر:

فيا آملاً أنْ يَخْلُــدَ الــدَّهرَ كُلَّــهُ ... سَلِ الدَّهرَ عن عادٍ وعن أُخْتِها إِرَمْ

يُخَبِّرْكَ أنَّ الموتَ رَسْــمٌ مؤبَّــدٌ ... ولَنْ تَعْدُوَ الرَّسْمَ القديمَ الذي رسَــمْ

رأيْتُ طويْلَ العُمْرِ مثلَ قــصيرهِ ... إذا كان مُفْضَاهُ إلى غايةٍ توَمْ(٢)

أمَّا المعري فيقول:

ثلاثــةُ أيــامٍ هــي الــدَّهْرُ كلَّــهُ ... وما هُنَّ غيرَ الأَمْسِ واليوم والغَدِ(٣)

يختصر المعري الزمن بأيام ثلاثة «الأمس – اليوم - الغد» وينطلق في تكوين المشهد من هذا الزمن المختصر الذي كان محكوماً بحالته المرضية، فهو كفيف آثر على نفسه أن يكون حبيس بيته بعد أن كان حبيس بصره، إلاَّ أنَّ عمق التأمّل لديه وغنى ثقافته جعلته ينظر إلى العمر كله في إطار هذه الأيام الثلاثة.

---

(١) ابن الرومي: الديوان. ٢٣٠٢/٦-٢٣٠٣.

(٢) ابن الرومي: الديوان: ٢٣٠٢/٦.

(٣) المعري، أبو العلاء: سقط الزند. ص١٢٩.

يضاف إلى ذلك اختلاف الزمن النفسي وتقاصره عند المسرّة والفرح، وتطاوله عند الانتظار والهجر كقول الشريف الرضي:

أشـــكُو ليـــاليَ غيـــرَ معتَبَـــةٍ	**إمَّا مِنَ الطُّـولِ أو مِـنَ القِـصَرِ**
تطولُ في هَجْرِكُمْ وتَقْصُرُ في الوَصْـ	**ـــلِ، فمـا نلتقـي علـى قَـدَرِ**
يـا ليلـةً كـادَ مـن تقاصِـرِها	**يعثرُ فيهـا العِـشَاءُ بالـسَّحَرِ**[١]

يشكّل الشاعر مشهده الشعري المترامي الأطراف زمانياً ومكانياً من خلال مفردات الزمن فنرى منها: «ليالي – الطول – القصر – الهجر – الوصل – ليلة – تقاصر – العِشَاء - السحر» التي كادت تطغى على التكوين الكلي للأبيات، كما أنها تظهر الأثر العاطفي لدى الشاعر الذي يعبّر من خلالها عن ذهاب الليل على عجلٍ أثناء الشعور بالسعادة إثر وصل الحبيب، وتطاوله ومرارته عند هجره.

ويمكننا أن ندرك من خلال ما سبق أن المعاني المطروحة في تلك المشاهد وإن اتخذت التعبيرات الزمانية في تشكيلاتها إلاَّ أنها ترتبط بالأمكنة وإيحاءاتها أيضاً نتيجة التجارب المعاشة، فالشعر واحدٌ من الفنون التي تلامس شبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهوية، وكأنَّ المعنى «لا يسترفد أبعاده القصوى إلاَّ إذا استرفد المكان واستخلص منه محمولاته الدلالية»[٢]، وهذا يعني أنَّ الشعر لا يقتصر على المعطيات الفكرية والاجتماعية والنفسية التي تتكوّن عبر الزمن، بل يستمد صوره من المكان ومعطياته وعناصره والعيّنات الماثلة فيه، وينشئ نسقاً جديداً له حين لا ينقل أشياء المكان كما هي ويفتتها لكي «يفقدها كل تماسكها البنائي ولا يبقي منها إلاَّ على صفاتها أو بعض صفاتها، سواء الأصلية فيها

---

(١) الشريف الرضي: الديوان. ٥٤١/١.

(٢) مونسي، حبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١. ص٥.

أو المضافة إليها»[1]، ولذلك يستطيع الشاعر أن يكثّف الزمان والمكان عندما يستخدم مفردات معينة في تشكيل الصورة الشعرية ليحصل من خلالها على «عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد»[2].

هذا يعني، أنّ الزمانية والمكانية تتصل بجوهر العمل الفني، أي بالصورة الشعرية التي تنقل تجربة الشاعر المبدع الذي يستطيع خلق الاتصال مع المتلقي فيحقق بذلك الجمالية المطلوبة من عمله الفني، ويكون التشكيل الزماني المكاني من صلب المادة التي تشكّل منها فنه الشعري.

ومن أبرز الصور التي عبّرت عن المكان واتصلت بالزمان عند الشعراء العباسيين هي المشاهد التي كانت تثيرها رؤية الطلول والآثار الباقية منها، والتأثير الجمالي الذي تتركه كونها صارعت الزمن وحفظت الذكريات والمشاعر والاختلاجات العاطفية، وقد تبلورت عند العباسيين في حالتين رئيستين:

الأولى: تم تقليد القدماء فيها من حيث كونها تجربة شعورية وجدانية تتعلّق بالزمان والمكان، فتشابهت معالمها الخارجية بما قدّموه، وظلّت الرؤية فيها محدودة، وربما كانت مجرّد حنين إلى زمنٍ مضى كما في الصورة التقليدية الجاهلية أو الأموية..

الثانية: الهجوم عليها والسخرية منها، وكسر حاجز الزمان والمكان التقليديين، والخروج إلى أزمنة أخرى وأمكنة مختلفة. كقول أبي نواس مهاجماً:

دَعِ الأَطْــلالَ تَــسْفِيها الجَنُــوبُ وتُبْلي عَهْدَ جِدَّتِها الخطــوبُ[3]

وقوله:

أيا باكيَ الأَطْلالِ غَيرَها البِلَــى، بكيْتَ بعينٍ لا يَجِفُّ لَها غَــرْبُ

---

(1) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب. ص١٠٣.

(2) نفسه: ص١٠٨.

(3) أبو نواس: الديوان ص٥٣.

أتَنْعَتُ داراً قد عَفَــتْ وتَغيَّـــرتْ   فإنِّي لما سالَمْتَ من نَعتِها حَرْبُ[1]

الحالة المكانية المعبَّر عنها في الأبيات ترتبط بالشاعر وشدة شعوره بها، وهي في الوقت عينه ذاتية تعبّر عن هذا المكان من خلال الزمان الذي مرَّ عليه من جهة، والزمان الذي رآه فيه الشاعر وتحرّكت مشاعره تجاهه من جهة أخرى، مما يعني أنَّ هناك مسافة زمنية تشكّلت فيها كتلة المكان الطللي هذا، ومن ثمَّ أثارت انفعالات الشاعر.

بيد أنَّ أبا نواس نفسه استخدم التشكيل المكاني الزماني تحت إطار الحالة الأولى «التقليدية» محاولاً تصوير المكان عبر أحاسيسه والثأر من الزمان الذي يبلي الآثار ويلغي وجودها محاولاً إحياءها من جديدٍ بحسّه، فيزيدها في تشكيله الفني الشعري حسناً وجمالاً، يقول:

لَمِنْ دِمَنٍ تَزْدادُ حُسْنَ رســـومِ،   على طولِ ما أقْوَتْ، وطِيبِ نسيمِ

تجافَى البِلَى عنهُنَّ، حتى كأنَّمــا   لَبِسْنَ على الإقواءِ ثَوْبَ نَعِيمِ[2]

أصبح الزمان هنا يؤثّر في المكان بشكلٍ جمالي وظَّفه الشاعر في مشهده الشعري ضمن لوحات تصويرية معبّأةٍ بالحياة، فالأطلال هنا تزداد جمالاً على جمالها بالرغم من الزمن الطويل الذي مرَّ عليها، وتأتي الحيوية في هذا التصوير من قدرة الشاعر على توظيف الحاسّة البصرية التي نقلت تلك العيّنات الماثلة أمامها بجمالها وروعتها «حسن رسوم»، «لبسن على الإقواء ثوب نعيم»، والحاسّة الشميّة التي نقلت رائحة النسائم العطرة التي تمرّ بهذه الدمن «طيب نسيم»، فاستطاع الشاعر أن يجسّد في تشكيله الفني المكان والزمان الذي مرَّ عليه بلوحاتٍ وصورٍ جميلة.

إنَّ العلم قد حاول المباعدة بين تصوّر المكان وتصوّر الزمان لكنَّ النظرية النسبية عادت فقرّبت بينهما، وباتت صورة أحدهما لا تكتمل إلاَّ

---

(١) أبو نواس: الديوان: ص٥٢.

(٢) نفسه: ص٥٢٣.

بوجود الآخر، والشعراء كثيراً ما يستعيرون الصور المكانية للدلالة على الزمان وبالعكس، كقول المتنبي:

الدَّهْرُ يَعْجَبُ مِنْ حَمْلِي نَوَائِبَـهُ   وصَبْرُ جِسْمِي على أَحْدَاثِهِ الحُطُـمِ

وقْتٌ يَضيعُ وعُمْرٌ ليـتَ مُدَّتَـهُ   في غيرِ أُمَّتِهِ مِنْ سَالِفِ الأُمَـمِ

أتى الزَّمانُ بَنُوهُ فـي شَـبِيبَتِهِ   فَسَرَّهُمُ وأَتَيْنَاهُ علـى الهَـرَمِ(١)

أما أبو نواس فيقول:

أما تَرى الشَّمْسَ حَلَّتْ الحَمَـلا   وقَامَ وَزْنُ الزَّمـانِ فاعْتَـدلا(٢)

فالحلول هنا دلالة على المكان في التشكيل الشعري بينما غاية ذلك التشكيل زمانية.

وابن الرومي يرى الزمان حالة لا متناهية عندما يصف الليل اعتماداً على وصف نجومه الكثيفة التي تتخذ حيّزاً واسعاً من المكان فيقول:

ربَّ ليـلٍ كأنَّـهُ الـدَّهْرُ طُـولاً   قد تَناهى فَلَـيْسَ فِيـهِ مَزِيـدُ

ذي نُجومٍ كأنَّهُنَّ نجـومُ الـشَّـ   ـيْبِ ليْسَت تزولُ لكِنْ تَزِيـدُ(٣)

إن تشكيل المشاهد الشعرية من خلال الزمان والمكان يظهر قدراً من الحرية عند الشاعر في التصرّف في المعاني الدلالية التي تنتج عن رؤيته الخاصة لهما، فيسيطر عليهما ويشكّل المفردات داخل التشكيل الشعري بما يتناسب مع غرضه الفني ورؤيته الخاصة.

فالشعر فنٌ لا يصف ما هو واقع تماماً في الزمان أو المكان الخارجيين بل يصف لنا علاقة الشاعر بهما، والمسافة التي ينظر إليهما عبرها، ويصبحان على هذا النحو جزءاً أساسياً من عناصر المادة التي تكوّن المشهد الشعري وتحدّد جماليته، وإبداعه الفني.

---

(١) المتنبي: الديوان ١٦٣/٤.

(٢) أبو نواس: الديوان ص٤٤٣.

(٣) ابن الرومي: الديوان ٦٩٢/٢.

ثانياً- الأساليب العامة للتشكيل المشهدي:

حظي الأدب والفن عبر تطورهما التاريخي، وانتقالهما من عصرٍ إلى آخر بأساليب فنية عامة رسمت الإطار العام للإنتاج الفني أو جزءاً منه على أقل تقدير، فكان له صفاته الخاصة، وأساليبه التشكيلية التي اكتُسبت نتيجة الظروف الثقافية والسياسية والاجتماعية التي أحاطت بالمجتمعات وأفرادها في تلك العصور، فظهرت أساليب جديدة خاصة – وإن بني بعضها على أساس قديم – اتُخِذَت قاعدةً لانطلاق الجديد.

لقد تمَّ نظم الشعر العباسي بالأسلوب التقليدي المتّبع في الشعر العربي على أنه سمة أسلوبية عامة للتكوين الشعري القائم على مخطّطٍ محدّدٍ بمراحل محدّدة وبصفات داخلية أساسية، تتم فيها محاكاة الواقع والطبيعة بمفرداتٍ قويةٍ جزلةٍ قائمةٍ على العقل وتعالج موضوعات نمطية شاء العرف تداولها.

بيد أنَّ هذا الأسلوب التقليدي تداخل مع أساليب جديدة رسمت الإطار العام للقصيدة الشعرية وحدّدت هيكلها الداخلي وأثّرت فيه، فتمايزت هذه الأساليب عمّا سبقها، وبات لشاعرٍ معيّنٍ أو لمجموعةٍ من الشعراء في هذه الحقبة أسلوب عام جديد يحكم الإنتاج الشعري، ويميّز الصور الشعرية.

وللخوض في هذا المضمار ستتم دراسة الأساليب الخارجية لإنشاء المشاهد الشعرية عند بعض الشعراء، وهنا لا نحكم على النصوص من حيث أنها أنتجت من قبل فنّان اطّلع على هذا الأسلوب مسبقاً وتأثّر به إنتاجاً وانتمى إلى مدرسته اختياراً، أو من حيث أنه ينتمي إلى فترةٍ معينةٍ ساد فيها مذهب معين أو نمط أسلوبي ما ونسج الشاعر فنّه تحت ذلك الإطار، إنَّما نحكم على هذا الأسلوب من خلال النص فقط، أي من خلال الصفات التي تقدّمها تركيبته التي شكّلت أبنيته وصوره ومشاهده الشعرية، ويقف في مقدمة هذه الأساليب:

١ - الأسلوب الكلاسيكي:

الكلاسيكية في الأدب والفن هي اتجاه يقوم على حقيقة التوازن بين عناصر العقل والمخيلة والشعور، وأهم ما يتميّز به محاكاة القديم؛ أي النسج على منوال ما نسج القدماء، واتباع خطاهم في الأدب والفن، والمحاكاة بحدّ ذاتها هي الأخذ بنظرية المحاكاة الأرسطية؛ أي أنَّ الفنان يلاحظ ما يجري خارج ذاته ويحوكه في فنّه صوراً تقوم على العقل الذي يكشف عن الحقائق؛ حقائق الحياة والنفس والعقل الحسّاس القادر على الانفعال بما يرى، فيشكّل صوره بوضوح يقوم على جزالةٍ وقوّة ونصاعة في التعبير، كما شهد الشعر العربي القديم في مراحله الأولى حيث كان له لغته الخاصة التي تتميّز بالجزالة والفصاحة والقوة.

ومن المعروف أيضاً أنَّ أهم خصائص الكلاسيكية، الاهتمام بالشكل التعبيري من حيث احترام القواعد والارتكاز عليها، وتوظيف ذلك من خلال المحاكاة التي تنقسم إلى قسمين:

- المحاكاة الشعرية للسابقين من خلال التركيز على الشكل.
- استلهام المضمون المحاكي للواقع وتفاصيله.

وعلى اعتبار أنَّ الشعر العباسي هو امتداد طبيعي للشعرية العربية القديمة، فإن ما يندرج عليها من ميزات يندرج عليه، مع بعض التجدّد والتطوّر اللذين أصاباه نتيجة الحركات الشعرية التجديدية التي ظهرت في تلك الفترة وقادها بشار ثمَّ طوّرها وأغناها أبو تمام إلى غيرهما من الشعراء المجدّدين آنذاك.

من هنا نجد أنَّ الأسلوب الكلاسيكي في التصوير الشعري يعتمد على التصوير بالحقيقة عن طريق رسم منظرٍ ديناميكي متحرّك تسير خطوطه

وتتقدّم بشكلٍ يجعلها قادرةً على تجسيد تلك الإحساسات التي تطفح من معينات التجربة الشعورية، كقول ابن الرومي في وصف الحمّال الأعمى:

رأَيْتُ حَمَّالاً مُبِينَ العَمَى ... يَعْثُرُ بالأُكْمِ، وفي الوَهْدِ

مُحْتَمِلاً ثِقْلاً على رَأْسِهِ ... تَضْعُفُ عَنْهُ قُوَّةُ الجَلْدِ

بَيْنَ جِمَالاتٍ وأَشْبَاهِها ... مِنْ بَشَرٍ نامُوا عنِ المَجْدِ

أَضْحَى بِأَخْزَى حالةٍ بَيْنَهم ... وكلُّهم في عيشةٍ رَغْدِ

وكلُّهم يَصْدِمُهُ عامِداً ... أو تائِهَ اللُّبِّ بلا عَمْدِ

وما اشْتَهى ذاكَ ولكِنَّهُ ... فَرَّ مِنَ اللؤْمِ إلى الجَهْدِ(١)

نحن أمام مشهدٍ شعري متعدّد اللوحات يحاكي فيه الشاعر شخصية واقعية، وينقل تفاصيلها الخارجية من خلال ظاهرها الحركي المعيش، وسلوك حياتها المظلم والفقير والبائس.

وقد نقل الشاعر تفاصيل مشهده شعراً بأسلوب كلاسيكي، فالصور واقعية موضوعية غطّت مساحة الأثر النفسي العميق عند الشاعر بمجرّد نقلها على هذا النحو، وصوره الشعرية حسيّة اعتمدت على الخيال الحسّي الذي لا يحتاج المتلقي معه لبذل جهدٍ في تحليلها وفهمها، فالمفردات ظلّت في إطار معانيها المتداولة ودلالاتها القريبة.

مع ذلك فقد استطاع ابن الرومي عبر أسلوبه الكلاسيكي هذا نقل مشهد العمى، وحركيّة صاحبه بدقة، معتمداً على التفصيلات، وكأننا أمام لوحة تصويرية تعود بنا إلى العصر الكلاسيكي الذي يحاكي الطبيعة ولا يخرج عنها.

وقد التصق بالتشكيل الفني للقصيدة العباسية التي اعتمدت على الأسلوب الكلاسيكي بعض الظواهر التي تعبّر عن حقائقه ومنطقه الفني، أهمها:

---

(١) ابن الرومي: الديوان ٢/٧٠٥-٧٠٦.

١ - الابتداء بالمقدمات الطللية:

فهي أبرز سمات الكلاسيكية التي تحققت في الشعر القديم، واستمرت مدة من الزمن، وقد حافظ الشعراء العباسيون الذين اتبعوا الأسلوب الكلاسيكي في قصائدهم على هذه المنظومة التشكيلية في بنائها.

والابتداء بالمقدمات الطللية يتجلّى في تركيبة القصيدة من خلال بكاء الأطلال، والوقوف عليها، وتذكّر الديار وآثارها، أو وصف جمالها، وكل ما له صلة بها من الأهل والأحبة والتعبير عن الشوق إليهم، أو الحزن على مفارقتهم إلى ما هنالك من تعبيرات تصوّر التجربة الشعورية أو المتخيّلة للشاعر.

وقد كان بعض الشعراء العباسيين يحرصون على ذلك الحرص كله، ليس فقط من أجل الاقتداء بالشعر القديم، والعمل على عدم الخروج عن تلك السّنّة إنما من أجل ما كانوا يرونه فيها من فائدة عظيمة كما أشار ابن قتيبة حين قال:

«ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه»(١).

وبإمكاننا القول:إنَّ قسماً كبيراً من الشعراء العباسيين قد نهجوا هذا النهج رغم ثورتهم عليه، كأبي نواس الذي عُرف بسخريته اللاذعة من هذا التقليد الكلاسيكي، يعود لاستخدامه ضمن التشكيل الفني لبعض قصائدِهِ بادئاً بالنسيب:

يا دارُ ما فَعَلَتْ بِكِ الأيامُ، ضَامتْكِ، والأيامُ ليْسَ تُضَامُ

عَرَمَ الزمانُ على الذينَ عَهِدْتُهُمْ بكِ قاطِنيْنَ، وللزمانِ عُرامُ(٢)

وكذلك الأمر في مطلع قصيدة أخرى:

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ٢٧/١.

(٢) أبو نواس: الديوان ص٥٢١.

حَيِّ الدِّيارَ، إذِ الزَّمـــانُ زمَـــانُ   وإذْ الشَّبَاكُ لنا حـــرى ومِعـــانُ

يا حبّذا سَــفَوانَ مـــن مُترَبَّــعٍ   ولَرُبَّما جَمَعَ الهَوى سَــفَوانُ[1]

وابن الرومي الذي عرف بعدم ابتدائه بتلك المقدّمات يعود إليها في قصيدة يسخر فيها من البحتري فيبدأ بالنسيب قائلاً:

ما أنسَ لا أنسَ هِنْداً آخِرَ الحِقَبِ   على اخْتِلاف صُرُوفِ الدَّهْرِ والعُقَبِ

يومَ انْتَحَتْنَا بِــسَهْمَيْهَا مُــسَالِمَةً   تأتي جُدَيْدَاتُها من أوْجُهِ اللعَــبِ

تُدْوي الرِّجَالَ وتَشْفِيْهِم بِمُبْتَــسَمٍ   كابْنِ الغَمامِ ورِيقٍ كابنةِ العِنَبِ[2]

والمتنبي الذي قال ثائراً على ذلك:

إذا كانَ مَدْحٌ فالنَّــسِيْبُ المُقَــدَّمُ   أَكُلُّ فَصيْحٍ قَــالَ شِــعْراً مُتَــيَّمُ؟

لحُبّ ابنِ عَبْدِ اللهِ أَوْلَــى فإنَّــهُ   بهِ يَبْدَأُ الذِّكْرُ الجَميلُ ويُخْــتَمُ[3]

يعود ليفتتح قصيدته في مدح ابن إسحاق بالنسيب قائلاً:

مَلامُ النَّوَى فِي ظُلْمِها غايةُ الظُّلْــمِ   لعلَّ بِها مِثْلَ الذي بي مِنْ الــسُّقْمِ

فَلَوْ لَمْ تَغَرْ لَمْ تَزْوِ عنِّي لِقــاءَكُمْ   ولَوْ لَمْ تُرِدْكُم لم تكن فيكُمُ خَصْمِي[4]

لم يخرج العباسيون كليّاً عن هذه التقليدية الكلاسيكية، فقد عادوا إليها بين حين وآخر لتأثّرهم فيها من ناحية، ولجمالياتها الفنية في تشكيل قصائدهم من ناحية أخرى.

---

(١) أبو نواس: الديوان ص٥٧٨.

(٢) ابن الرومي: الديوان ٢٦٩/١.

(٣) المتنبي: الديوان ٣٥٠/٣.

(٤) نفسه: ٤٧/٤.

٢- غلبة العنصر العقلي في التكوين الأساس للقصائد التي اتّبعت الأسلوب الكلاسيكي في تشكيلها، وذلك لأسباب متعددة أهمها:

تعمّق العباسيين في النواحي العقلية بعد التمازج الثقافي الهائل في هذا العصر بين الأمم بثقافاتها المتنوّعة، واعتماد الشعراء على وسائل شعرية تعبيرية جديدة كالحوار والحكاية والسرد.

وهذه الأشكال التعبيرية ظهرت مع ظهور الحركات الفكرية المختلفة التي تقوم على المنهج العقلي حيث كثرت المجالس الأدبية والثقافية الحوارية، والمناظرات، والجدل... وقد انعكس هذا في مجمله على الشعراء، وتأثّر بعضهم من المناهج الفلسفية التي تقوم على المنطق والفكر كما نرى عند أبي تمام الذي يقول:

وما نَفْعُ مَنْ قدْ ماتَ بالأمْسِ صَادياً ... إذا ما سَماءُ اليومِ طالَ انْهِمارُها

وما العُرْفُ بالتَّسْويفِ إلاَّ كَخُلَّةٍ ... تَسَلَّيْتَ عَنْهَا حيثُ شطَّ مَزَارُها

وخَيْرُ عِدَاتِ المَرْءِ مُخْتَصَرَاتُها ... كَمَا أنَّ خَيْراتِ الليالي قِصَارُها[١]

والمتنبي الذي يقول:

وجَاهِلٍ مَدَّهُ في جَهْلِهِ ضَحِكِي ... حتَّى أَتَتْهُ يَدٌ فرّاسَةٌ وَفَمُ

إذا نَظَرْتَ نُيُوبَ اللَّيْثِ بارِزَةً ... فلا تَظُنَّنَّ أنَّ الليثَ مُبْتَسِمُ[٢]

وعبقرية ابن الرومي أيضاً تكشف عن تشكيل جمالي فني بأسلوبٍ كلاسيكي قائمٍ على العقل والاحتجاج في قوله:

قُلْ لفتىً لم يزل بصورتهِ ... دونَ الفعالِ الجميلِ مفتونا

محاسِنُ الوَجْهِ غيرُ زائنةٍ ... ما دُمْتَ بالسَّيئاتِ مقرونا

---

(١) أبو تمام: الديوان ٣٥٠/٢.

(٢) المتنبي: الديوان ٣٦٨/٣.

وأسوأُ السّيئَاتِ سَــلَّكَ بالجَهْــــ ـــــلِ حُــسَاماً عليــكَ مَــسْنُونا
كــدُّكَ حُـــرّاً بغيْـــرِ مَنْفَعَـــةٍ رَأْيٌ يـــراهُ الرِّجـــالُ مأْفونـــا
أَظْهِرْ مِنَ المَنْعِ مــا تُجَمْجِمُــهُ فــشرُّهُ مــا يكــونُ مَكْنونــا(١)

٣- الأغراض التقليدية في الشعر العربي:

حافظت الأشعار العباسية على واحدةٍ من أهم خصائص الأسلوب الكلاسيكي في الشعر العربي القديم، وهي إنتاج القصيدة في غرض محدّد من الأغراض الشعرية التي عمل الشعر العربي منذ القدم على تحديدها وإن تنوّعت أساليب تناولها داخل البناء الشعري لكل نص، فنجد قصائد خاصة بالمدح، وقصائد للرثاء، وأخرى للفخر، وغيرها للوصف....

لقد اتبع الشعر العربي العباسي النظام الغرضي الذي كان سائداً، مع أن الكثير من شعرائه بدؤوا يمارسون حقهم في التقاط بعض المشاهد التي تخرج عن هذا النظام وتشكيلها ببيتين أو أكثر في مقطوعات قصيرة، أمَّا القصائد العباسية ذات الأغراض المتعارف عليها فكان لها أيضاً طابع خاص، فقصائد المدح والرثاء والفخر طبعت بطابع التهويل والمبالغة كما نرى عند المتنبي والبحتري وأبي فراس وأبي تمام، وهم الذين جعلوا الشعر يتوجّه وجهةً تعليميةً مؤثرين الظهور بمظهر الانفعال الإنساني المقدّس للمروءة والصدق، والأعمال المجيدة، والقيم الخيّرة، والأخلاق الفاضلة، ونبذ الأخلاق الدنيئة، والصفات الرذيلة.

وهم في كل هذا كانوا يعملون في تشكيل قصائدهم على استلهام صورهم، ولوحات مشاهدهم الشعرية من الحوادث الكبرى، والأعمال الجليلة

---

(١) ابن الرومي: الديوان ٢٥١١/٦.

التي مرّت في حياة أبطالهم، كما في القصائد التي مدح المتنبي فيها سيف الدولة الحمداني[١]، وكما في روميات أبي فراس عندما يفخر بنفسه[٢].

ولا يستطيع أحد أن ينكر قدرتهم على بناء قصائد متقنة في عرض أفكارها، مع محافظتها على هيكلية خارجية للقصيدة يمكن أن توسم بالكلاسيكية، وهيكلية داخلية تتضمّن أحاسيسهم وانفعالاتهم الشعورية.

من هنا فإنَّ أبرز الظواهر التي قام عليها الأسلوب الكلاسيكي في تشكيل القصيدة العباسية خارجياً، الاعتماد على أغراض محدّدة تظهر في تراكيب فخمة، وصياغةٍ متقنة لعباراتها، وتقيّد بأوزان الخليل بل ونظم كل قصيدة على وزن واحدٍ منها وقافيةٍ واحدةٍ بمضامين تحاكي الواقع بصوره الحسيّة ومنطقه العقلي.

٢ - الأسلوب الساخر:

حاول الإنسان منذ زمن بعيد أن يبتكر أساليب فنية جميلة تصوّر الحالات الإنسانية المختلفة، أو صلة الإنسان بما حوله بنمطٍ ضاحكٍ ساخر يمكن من خلاله توجيه النقد لهذه الحالة والسخرية منها بشكلٍ يثير الضحك، ومن ثمَّ يثير الحزن كهدفٍ أبعد، في محاولةٍ من الناقد إصلاح تلك الحالة أو ذلك الواقع من خلال توجيه النقد اللاذع له.

من هذا المنطلق تعدّ السخرية نزعة إنسانية نفسية تصدر عن الفنان نتيجة العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المحيطة به، فتنعكس صورتها المشوّهة على نفسه، ويعطيها طابعاً خاصاً عندما يميل إلى نقد هذه العوامل بأسلوب ساخر يتخطّى غرض الهجاء الذي عُرف في الأدب العربي قديماً وحديثاً، وأطّر الكثير من النصوص، وحدّد معالم الأسلوب الذي تشكّلت

---

(١) المتنبي: الديوان ١/١٤٧، ٢/٣٠٤.

(٢) أبو فراس الحمداني: الديوان. ص٢٩، ٥٩.

من خلاله القصائد الشعرية لأنّ المبعث الأساس في الأسلوب الساخر هنا هو السخط على المجتمع، ومحاولة توجيه النقد إليه على المستويات والصعد التي يعتقد الشاعر بأنها صورة مشوّهة لمجتمع يمكن أن يكون أفضل.

أمّا الهجاء فليس من الضروري أن يحمل هذا المبدأ وأن ينطلق من الفكرة ذاتها، كما أنَّ أولويات التكوين المشهدي في الأسلوب الساخر هي أن يكون مثيراً للضحك في سبيل الوصول إلى حالة فنية مثالية، بينما الهجاء فلا يقتفي هذا الأثر، ولا يعتني بضرورة التشكيل المضحك في مشاهده.

إنَّ الصور الساخرة يبتدعها الفنان بعد إضفاء لمسة روحية منه عليها، وبعد إعمال خياله فيها فيسلك هذا الخيال مسلكاً هازئاً ساخراً من الفكرة التي يلتقطها من واقعه، فيصبغها بصبغةٍ فنيةٍ جديدةٍ، ويجعلها تنبض بروحٍ ملفتةٍ مختلفة(١)، كالفنان المصوّر الذي يلتقط زاوية من منظرٍ أو فكرة ويرسمها مركّزاً على التفاصيل التي يراها مهمة بحيث تظهر فكرته وتفصح عن انتقاده، وتثير المتلقي لتؤثّر فيه.

ومن هنا يحاول الشاعر الساخر أن يصنّع المادة الأولية من حوله «إنسان – حالة انفعالية داخلية – سلوك اجتماعي خاطئ – رؤية اجتماعية أو سياسية..» تصنيعاً مركّباً فائق القدرة والإبداع، ليصوّر الحوادث والحركات السلوكية والنفسية التي تثير الضحك والنقمة في الوقت ذاته، في محاولة للكشف عن هذا الظرف وتشويهه، أو تحسينه عبر انتقاده.

ومن أبرز التقانات التي يتبعها هذا الأسلوب في تكوينه الفني تصوير الفكرة من خلال إعطاء شكل مضحك يلفت المتلقي ويثير عنده تساؤلاً ملحّاً حول خلفية هذا التشويه، كما يعتمد في أدائه التعبيري الفني على تضخيم سلبيات الشخص الذاتية أو الموضوعية، وانتقاد سلوكه الذي يمكن أن يكون ظاهرة تسيء إلى المجتمع برمّته، في محاولة من الشاعر لانتقادها عبر إعادة

---

(١) طه، نعمان أمين: السخرية في الأدب العربي. دار التوفيقية، مصر، ط١، ١٩٧٨. ص٣٥.

رسمها للجمهور بصورة غريبة تركّز على ما فيها من عيوب ومآخذ – حسب وجهة نظره -.

وقد استخدم هذا الأسلوب حديثاً في فن التصوير عبر ما يسمى «فن الكاريكاتور»، لكن ظهوره في فن الشعر – العباسي على وجه الخصوص – كان مبكّراً، واكتسب مكانة فنية خاصة عبّرت عن أفكار هؤلاء المصورين الخاصة والعامة، فوضعوا الشكل المنتقَد أمام عين المتلقي مباشرة، أو من خلال الإيحاء الرمزي غير المباشر ليسلك مسلكاً فنياً إيحائياً في تشكيل الصورة يوصل المعنى، ويفجّر طاقات الإيحاء من خلال الرموز التي يبتدعها، والتكوين الفني الذي يبني به مفرداته.

وقد التقط هؤلاء الشعراء موضوعات شتى ليرسموها بأسلوبهم الساخر، منها ما كان شخصياً ذاتياً، ومنها ما كان عاماً، فعندما أراد المتنبي أن يردّ على من انتقص شعره في مجالس الأمراء سخر منه قائلاً:

فيا ابنَ كَرَوَّسٍ يا نصفَ أعمــى	**وإن تفخرْ فيا نِــصْفَ البَــصيرِ**
تعادِيْنـــا لأنّـــا غيـــر لُكْـــنٍ	**وتُبْغِــضُنَا لأنّـــا غَيــر عُــورِ**
فلو كنتَ امرأً يُهجــى هجَوْنـــا	**ولكن ضَاقَ فِترٌ عــن مَــسير**[1]

يبنى التشكيل اللغوي في المشهد الشعري على مفردات ناقدة لاذعة، اتخذت من الأعضاء الجسمانية عند المهجو أدوات أساسية تتحرّك الصور الشعرية من خلالها، وتثير المتلقي لرسم شكلٍ خيالي يتطابق معها، «يا نصف أعمى، يا نصف البصير، فتر» إذ تركّز –كما نلاحظ – على قضية البصر، فيغدو الهدف القريب عند الشاعر من هذا التشكيل أن المهجو لا يبصر جيداً، أمَّا هدفه البعيد أنه لا يمتلك البصيرة أيضاً، ويتحوّل الشاعر بالأبيات إلى هدفٍ آخر هو فخره بنفسه الذي عُرف به على الدوام.

---

(١) المتنبي: الديوان ١٤٤/٢.

وكما نرى يمكن أن ترتبط الصور والمشاهد الشعرية المكوّنة للأسلوب الساخر بالهجاء غرضاً رئيساً يسعى الشاعر لتحقيقه في مشهده إلاّ أنَّ ذلك يتوقف أيضاً على علاقة الشاعر بالمهجو من جهة، والمسألة الخلافية بينهما من جهة أخرى، ومدى ارتباط ذلك بالخاص والعام، فقد ركّز المتنبي – على سبيل المثال – في أسلوب السخرية الذي انتهجه على القضايا الخاصة التي لها علاقة بالقضايا النفسية التي عانى منها فنراه يتجه إلى العبث والاستهزاء بصفات أعدائه فيجعل منهم حمقى وأدوات يلهو بها سيف الدولة، وذلك للتقليل من شأنهم أمامه:

إذا شاءَ أنْ يلْهُو بلِحْيَةِ أَحْمَــقٍ ... أَراهُ غباري ثمَّ قالَ لَــهُ الْحَــقِ

وما كَمَدُ الحُسَّادِ شــيئاً قــصَدْتُهُ ... ولكنَّهُ من يَرْحَمِ البَحْرَ يَغْــرَقِ[1]

إنه لا يكتفي بتصوير هؤلاء بأسلوبٍ ساخرٍ يقلّل من قيمتهم بل يعمد دائماً إلى الوصول من خلال هذا الأسلوب إلى الفخر بنفسه على حسابهم.

أمَّا أبو نواس وهو من الشعراء الذين أجادوا بناء لوحاتهم الشعرية بالأسلوب الساخر الذي وصل إلى حدّ الرسم الكاريكاتوري الذي يركّز على جزء معين من المهجو ليسخر منه، ويبرزه بشكلٍ يختلف عن الصورة العادية من حيث الاختلال الذي يطرأ بين أطرافها، والتناقض الحاصل في معانيها، والنشوة المضحكة التي تعتري متلقيها في الوقت الذي يغلب فيه زهو الشاعر واستخفافه بحال صاحبها حدّاً بعيداً، فعندما يهزأ ممن يتسترون بثوبٍ غير ثوبهم الحقيقي فهو يتناول ظاهرة اجتماعية عامة لا قضية خاصة به، يقول:

إذا بكَافِرَةٍ شَــمْطَاءَ قَــدْ بَــرَزَتْ ... فــي زي مُخْتَــشِعٍ للهِ زمِّيــتِ

قالتْ: مَن القَوْمُ؟ قُلْنَا: من عــرفتِهِمُ ... من كلِّ سَمْحٍ، بفرطِ الجودِ منعــوتِ

حَلّوا بدارِكِ مجتازينَ، فــاغْتَنِمي ... بذْلَ الكِرامِ، وقولي كيفما شــيتِ

---

(١) المتنبي: الديوان ٣١٤/٢.

فقَدْ ظفِرْتِ بِصَفْوِ العيشِ غانِمــةً، كَغُنْمِ دَاودَ من أســلابِ جــالوتِ

فاحْيَي بريحهم في ظــلٍّ مكرمَـــةٍ حتى إذا ارْتَحلُوا عن دارِكم موتي[1]

تتأسّس الصور في هذا المشهد الشعري على علاقة المشابهة التي طرحها الشاعر عندما شبّه هذه العجوز بالكافرة الشمطاء، ومن خلال ذلك رسم صوره الساخرة، فهي كافرة خرجت عليه وعلى أصحابه بزي التعبّد والخشوع مع أنها أبعد ما تكون عنهما.

ومن مثلها يحاول استغلال هذا المظهر في كسب عيشه من الآخرين، وقد جاراها الشاعر وصحبه رغم إدراكهم لهذا النمط الاحتيالي في المجتمع الذي لا تناسب بين مظهره وعمله الحقيقي [العجوز صاحبة خمارة هدفها كسب مالهم].

إن المشهد الشعري أقرب إلى تهويمات الصور الكاريكاتورية التي يكرّر أبو نواس رسمها حين يقول:

تَفْتيــرُ عَيْنَيــكَ دَليــلٌ علـــى أنَّــكَ تَــشْكُو سَــهَرَ البارِحَــهْ

علَيْــكَ وَجْــهٌ سَــيءٌ حَالــه، من لَيْلَةٍ بــتّ بِهــا صــالِحهْ[2]

فهو يرسم صورة لسهر الليل في العربدة والمجون بأن يجعله الصلاح بعينه وذلك بأسلوبٍ ساخرٍ يخالف عرف الأخلاق والدين بل يتحداهما تحدّياً عندما يرسم صورة حالة شائعة بين الناس في تلك الفترة لا تعترف بالنموذج الظاهري إنما تنظر إلى الانحراف الداخلي الذي يعيشه بعض أفراد المجتمع ويحاولون إخفاءه، يقول في الإطار ذاته:

ونَــدْمان يــرى غبنــاً عليــه بأنْ يُمْسِي، وليْسَ لــهُ انْتــشَاءُ

إذا نبَّهْتَــهُ مــن نــومِ سُــكْرٍ، كفــاهُ مَــرّةً منــكَ النِّــداءُ

---

(١) أبو نواس: الديوان ص١١٥.

(٢) نفسه: ص١٤٦.

فليْسَ بقائلٍ لـــكَ: إيـــهِ دَعْنِـــي **ولا مُـــسْتخْبرٍ لـــكَ مـــا تـــشَاءُ**

إذا ما أدركَتْـــه الظُّهْـــرُ صَـــلَّى، **ولا عـــصرٌ عليـــهِ، ولا عِـــشاءُ**

يُصلِّي هذه فـــي وقـــتِ هَـــذي، **فكـــلُّ صـــلاتهِ أَبـــداً قَـــضَاءُ**[١]

لقد تعدّدت أسباب استخدام هذا الأسلوب عند الشعراء، فكانت إمّا لحقد على المجتمع يشعرون به، أو عداوة بينهم وبين الشخص المنتَقد، أو مشكلات نفسية يعانيها الشاعر نفسه فيحاول سدَّ النقص لديه بالسخرية من الآخرين، أو مشكلات عند ذلك المنتَقَد يحاول الشاعر من خلال نقده أن يرده عن غلطه[٢].

أمَّا عن الصور المستخدمة في الأسلوب الساخر فقد تنوّعت ما بين صور المحاكاة في الكلام أو المشي أو الحركات الجسمية، أو تصوير أحد أعضاء الجسم والمبالغة في ذلك والتركيز على جزءٍ دون آخر، فتراهم يركزون على ملامح الوجه والتكوين الجسماني فيغيرون الأحجام الطبيعية لها، ويحوّرون كل ما يمكن تحويره في الشكل الواقعي المراد تصويره... الأمر الذي يستدعي السخرية من هذا المظهر الخارج عن الطبيعة، ولفت النظر إلى مآخذه[٣].

فابن الرومي الذي عُرف بهذا الأسلوب أبدع صوراً طغى عليها أسلوب السخرية الذي يعتمد على تشويه الإنسان في هيئته وتكوينه بطريقة تثير الضحك، وقد انطلق في ذلك من أنَّ «كلَّ تشوّه قابلٍ لأن يقلّده شخص سليم يمكن أن يصبح مضحكاً»[٤].

---

(١) أبو نواس: الديوان ص٣٠.

(٢) عيد، كمال: فلسفة الأدب والفن ص٢٦٣.

(٣) طه، نعمان محمد أمين: السخرية في الأدب العربي. ص١٦-١٧.

(٤) برجسون، هنري: الضحك (بحث في دلالة المضحك). تر: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٤. ص٢١.

لكن المبالغة في صور ابن الرومي ليست الغاية المنشودة، إنما هي الوسيلة التي توصله إلى غايته المتمثّلة بالسخرية والضحك والنقد – حسب تفسير برجسون لاستخدام مثل هذه الظاهرة –[١].

يقول في أبي حفص الورّاق مستهزئاً بطول قرنه وقصر قامته:

عَلا قَرْنُهُ في الجوِّ حتّــى كأنَّــهُ	**إلى النَّجْمِ يَرْقى أو إلى اللهِ يَعْرُجُ**
على أنَّهُ جَعْدُ البَنَــانِ دُحَيْـدِحٌ	**إذا ما مشَى مُسْتَعْجِلاً قيل: يَدْرُجُ**[٢]

تعتمد الصورة الساخرة في هذه اللوحة على رسم شكلٍ مضحك لهيئة الرجل وقامته ومشيته، وهي كلها علامات خارجية تعتمد على حاسة البصر قبل كل شيء في محاكاتها الشعرية.

وابن الرومي شاعر تناول كثيراً من عيوب الشكل كالطول والقصر والقبح والدمامة... في لوحاته الساخرة حتى قال شعراً في نفسه ساخراً من قبح وجهه ومنظره:

مَنْ كانَ يَبْكي الشَّبابَ مِنْ جَزَعٍ	**فَلَسْتُ أَبْكي عليــهِ مِــنْ جَــزَعِ**
لأنَّ وَجْهـــي يقـــبح صُـــورَته	**مازالَ لي كالمــشيبِ والــصَّلَعِ**
إذا أخـــذتُ المـــرآةَ أسْــلَفَني	**وَجْهي وما متَّ هَــوْلَ مطلعــي**
شُغِفْتُ بــالخُرَّدِ الحِــسَانِ ومــا	**يَــصلُح وجهــي إلاَّ لــذي ورعِ**
كي يعبــدَ اللهَ فــي الفــلاةَ ولا	**يشهد فيــه مــشاهدَ الجُمَــعِ**[٣]

---

(١) برجسون، هنري: الضحك (بحث في دلالة المضحك) ص٢٤.

(٢) ابن الرومي: الديوان ٢/٤٨١.

(٣) نفسه: ٤/١٤٧٠.

إنه مشهد شعري يذكرنا بأسلوب الرسم الفني «البورتريه»[١] الذي يصوّر فيه الفنان الوجوه وأشكالها، ويرتفع مستوى القدرة الفنية عند المصوّر الذي يعتمد هذا الأسلوب أكثر إذا ما استطاع أن يرسم نفسه بتفاصيلها الدقيقة وبانعكاساتها على الداخل كما فعل كثيرٌ من فناني التصوير عبر الزمن، وها هو ابن الرومي يرسم لنا صورة وجهه الذي يراه قبيحاً من حيث «الشيب – الصلع – قبح الشكل» فيصوّر ذلك بأسلوبه الساخر المعتاد مفضلاً الابتعاد عن الناس كي لا يشهدوا هذا القبح الذي انعكس على نفسه بشكلٍ عميق.

والفنان الشاعر باتباعه هذا الأسلوب التعبيري لا يكتفي بمجرد تقليد الشكل ومحاكاته في صورٍ متنوعةٍ بل يشتق من هذه الصور الواقعية الحسيّة صوراً نفسيةً داخليةً تعبّر عن المصوَّر ورؤية الشاعر العميقة له. كقول بشار ابن برد في ثقيل[٢]:

رُبَّما يَثْقُـلُ الجَلِـيْسُ وإنْ كـا نَ خفيفـاً فـي كفّـة الميـزانِ

كيـف لا تحمِـلُ الأمانـةَ أَرْضٌ حَمَلَـتْ فوقَهـا أبـا سـفيانِ

وكقول ابن الرومي في وصف أنفٍ كبيرٍ:

حَمَلْتَ أَنْفاً يراهُ النَّـاسُ كلَّهـم من رأسِ مِيْلٍ عَياناً لا بمقيَـاسِ

لَوْ شئِتَ كَسْباً به صادفت مكتسبِاً أو انتصاراً مضَى كالسَّيْفِ والفَاسِ

عليكَ خرطومُ صِدْقٍ لا فجِعْتَ بِهِ فإنَّهُ آلَـةٌ للجـودِ والبـاسِ[٣]

---

(١) فن البورتريه يعني التعبير الذاتي عن الشكل الإنساني الخارجي، كأن يستخرج أحد الفنانين صورة لنفسه أو صورة تمثّل شخصاً ويراها رؤية داخلية خاصة ويعبر عنها بلوحة تصويرية.

(٢) ابن برد، بشار: الديوان. ١٩٨/٤.

(٣) ابن الرومي: الديوان ١٢١٧/٣.

كما نجد صور المناداة بالألقاب كاستخدام أسماء الحيوانات، أو استعمال صفاتها مستبدلاً تلك الصفات بأسماء الحيوانات التي عرفت بتناسبها مع تلك الصفات، كقول ابن الرومي في وصف رجلٍ قبح منظره ورآه على شكل قردٍ لم تكتمل صورته:

رَقَقْتُ لَهُ مِنْ قُبْحِهِ المحْضِ رِقَّـةً ... ألانَتْ له قَلْبي فقـادَتْ لـه وُدِّي

فَتاه بوَجْهٍ يَطرفُ العَـيْنَ قُبْحُـهُ ... لهُ صُورةٌ كالشَّمْسِ في الأعينِ الرُّمْدْ

إذا لم يكن قِـرْداً تمامـاً حِكَايَـةً ... وقُبْحاً، فلم تكملْ لَهُ صورةُ القِـرْدِ(1)

ويسخر من آخر فيقول:

وَجْـهُ زكـا قُبْحُـه بِـرَأْسٍ ... قَمْقَـمٍ مـن قَحفِـهِ المقَمْقَـمِ

رَأْسُ ابْنِ عُرْسٍ ووجْـهُ نمْـسٍ ... فاصْفَعْ بِشَرِّ النِّعـالِ والْطُـمِ(2)

كما شمل التعبير الفني الشعري العباسي القائم على الأسلوب الساخر موضوعات تتعلّق بالنواحي السياسية في الوقت الذي نشطت فيه بعض الحركات الفلسفية والفكرية، من ذلك قضية الشعوبية التي سخر منها بعض الشعراء ونددوا بمن أدار حولهم الشكوك في أصلهم العربي، وحقيقة ولائهم لهذه الأمة، فهذا بشار يرد عليهم قائلاً في أحد هؤلاء المشككين:

ارْفُقْ بِعَمْرُو إذا حَرَّكْتَ نِـسْبَتَهُ ... فإنَّـهُ عربـيٌّ مـن قَـوارِيرِ(3)

وقول أبي نواس في الهيثم بن عدي:

الحَمْدُ للهِ هَذا أَعْجَـبُ العَجَـبِ ... الهيثمُ بنُ عديٍّ صارَ في العَرَبِ

كأنّني بِكَ فوقَ الجِسْرِ مُنْتَـصِباً ... على جَوادٍ قَرِيْبٍ منكَ في الحَـسَبِ

---

(1) نفسه: ٦٠٨/٢.

(2) ابن الرومي: الديوان ٢٢٦١/٦.

(3) ابن برد، بشار: الديوان ٥٠/٤.

حتَّى نَراكَ وقدْ دَرَّعتَـــهُ قُمُــصاً   من الصَّدِيْدِ مكانَ الليفِ والكَرَبِ

للهِ أنْتَ، فما قُرْبَـــى تهــمُّ بهـــا   إلاَّ اجْتَلَيْتَ لها الأنسابَ من كثَبِ

فلا تزالُ أخَـــا حـــلٍ ومُرْتَحَـــلٍ   إلى الموالي، وأحياناً إلى العَــرَبِ(١)

إن التشكيل الفني لهذا الأسلوب ينبع من صميم كشفه للحقائق، ونقده للأوضاع الفاسدة أو الحالات الشاذة، مخالفاً بذلك مقاييس عصره من الناحية الاجتماعية والفكرية وكذلك الفنية الشعرية.

ويرتكز التشكيل في المشهد الساخر على لوحاتٍ مفعمةٍ بالأحاسيس والانفعالات، كما يعتمد في تصويره المضحك الساخر على ذكر الألفاظ المعبّرة عمّا ينتقد ذاتها دون مواربة أو رمزية لا تؤدي الغرض، كونها تبعث على الهزء والسخرية لرنينها وتنافر حروفها ومرجعيتها الدقيقة في التعبير عن المصوَّر أو المصوِّر على حدٍّ سواء، ووضعها في بناء تشكيلي يعتمد أسلوباً فنياً يحدّده المعيار البلاغي والأسلوبي والفطري للشاعر الذي يحاول رسم مشاهده التصويرية في أبيات ضمن قصائد شعرية طويلة يمهّد الشاعر للوصول إليها بتمهيدٍ مناسبٍ حتى يصل إلى غايته وغرضه الساخر الذي يسعى إليه، وهي تشكيلات فنية تمثّل ما يشعر به المبدع من الانفعال والألم النفسي في حياته الاجتماعية والسياسية والفكرية.

لكن يمكننا أن نراها غرضاً مستقلاً عند شاعر كابن الرومي الذي برع في ذلك فسكب مقدرته الفنية في صياغة شكلٍ شعري ساخر في مقطوعات لا تتعدّى البيتين أو الثلاثة، فتحظى لوحته بالتكثيف والتركيز الدّال على شكل فني جمالي مميّز بأسلوبه التقاني الذي يعتني بدقة التفصيلات وترتيبها كيما تتبدّى فكرته واضحة(٢).

---

(١) أبو نواس: الديوان ص٩٩.

(٢) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه. ص٢٠٥.

وقد قادته هذه البراعة إلى استثمار هذا الأسلوب في قصائد موسّعة[1]، حيث نجد طول النفس في تتبع المعاني وتوليدها، والاستقصاء الذي يلهث وراء العنصر المستهزء منه، وكل ذلك يحتاج إلى أناةٍ وصبرٍ وطول تأمّل وذكاء ومقدرة فنيّةٍ.

لم يكن أسلوب السخرية أسلوباً مستقلاً بذاته في القصائد العباسية عموماً، حتى عند أكثر الشعراء الذين عرفوا بهذا الأسلوب، فقد كانت القصيدة تعتمد على أكثر من أسلوب في تشكيلها، وقد كان غرض الهجاء الأكثر استثماراً لأسلوب السخرية من غيره، لذا يمكننا القول إنَّ السخرية شكلٌ متطوّرٌ من فن الهجاء.

إضافة إلى ذلك يمكننا أن نلاحظ أن الشاعر العباسي لم يمارس القسر على لوحته الشعرية بل جعل ذائقته الفنية وقدرته الفكرية وحسّه الجمالي هي التي تتحكّم بها، فبعضها كان يدخل في تفصيلات دقيقة تنقل الصورة نقلاً فنياً بديعاً، وأخرى تلتقط بعض الأجزاء التي يراها الشاعر هامة في رسم لوحته الساخرة ليضع المتلقي أمام النتائج مباشرة ويفرض عليه وجهة نظره الخاصة، وربما يلجأ إلى عقد مقارنات بين موضوعه نقطة الأساس وشيء آخر ليدعم الرؤية الفنية والمعنوية في لوحته الساخرة، ومن خلال ذلك كله أُبدعت أجمل الصور الشعرية والمشاهد الفنية في تلك القصائد.

٣ - الأسلوب الرمزي:

إنَّ ما نسعى إليه من خلال مناقشة اعتماد الشعراء العباسيين على بعض الأساليب العامة في تشكيل مشاهدهم الشعرية هو علاقة ذلك بالفن، فما أثّر في الفنون في ظل الدولة الإسلامية أثّر في الشعر أيضاً.

---

(١) ابن الرومي: الديوان ٥/٢٠٠٣-٢٠٠٤.

وعليه اتجه بعض الشعراء في الحقبة العباسية إلى استخدام هذا الأسلوب في بناء قصائدهم، وبرعوا في استحضار رموز عميقة المعاني والدلالات والإيحاءات للتعبير عن فكرة من أفكارهم، ورؤيا من رؤاهم.

ونحن حين نحاول استكشاف العلاقة القائمة بين الشعر والفن ندرك في هذا المجال أنه حين نهت العقيدة الإسلامية عن التصوير والتمثيل حدّدت في حقيقة الأمر أسلوب العمل الفني بصورة عامة، الأمر الذي جعل الفنان غير القادر على تحلية المساجد والقصور وغيرها بالتصاوير الحيّة ينزع إلى الأسلوب الرمزي المغرق في التجريد حيث تضيع معالم الكائنات الحيّة، ولا يبقى منها إلاَّ الخطوط والمساحات اللونية مما جعل الرمز التجريدي في الفن الإسلامي أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية.

أمَّا في الشعر فيظهر الأسلوب الرمزي في القصائد عند الشعراء العباسيين الذين انفتحوا على الحضارات الأخرى وثقافاتها، وربما أغرقوا في استخدام الرموز التي تتجاوز حدود العقل والإدراك فأخذوا دور السرياليين في رسم لوحاتهم فهم يتخطّون دور الشعور الطبيعي بحقيقة الأشياء، ويتم التركيز عندهم على عامل المخيلة وحدها، ويتصعّد دورها إلى أعلى ذروة من التصوّر الذهني اللاواعي، والمجرّد من الملابسات العقلانية والإدراك الشعوري الطبيعي، وتتجسّد من خلاله حقيقة الذات الإنسانية في أخص حالاتها[١]، وقد أظهر هذا الأسلوب مواهب فذّة عند بعض هؤلاء الشعراء.

فالرمز في حقيقة الأمر يعني في لغة العرب الإشارة[٢]، وفي أقوالهم نجد ما يدل على أن الإشارة «الرمز» وسيلة من وسائل الدلالة فهي تصحب الكلام لتساعده على البيان والإفصاح.

---

(١) عاصي، ميشال: الفن والأدب. ص١٩٣.

(٢) ابن منظور: لسان العرب. مادة: رمز.

فالرمز هو الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، وهو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تولّد الإحساسات عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح.

وإذا عدنا إلى النقاد العرب القدماء، وجدنا الجاحظ يشير إلى الرمز عندما وجد أنَّ الدلالة على المعاني لا تكون بالألفاظ وحدها بل بالكتابة أو بالإشارة[١]، وقد نقل قدامة بن جعفر مفهوم الرمز من معناه الحسّي اللغوي إلى المصطلح الأدبي فأطلق تسمية «الإشارة» على «الإيجاز» مؤكّداً تميّز الإشارة الحسيّة بالسرعة والقصر، يقول في تعريف الإشارة: «هو أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثيرة بإيماءٍ إليها أو لمحة تدلُّ عليها، كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة فقال: هي لمحة دالّة»[٢].

وطابق ابن رشيق بين مميّزات الإشارة الأدبية والإشارة الحسّية، وأضاف إلى الإيجاز الذي قدّمه قدامة غير المباشرة في الدلالة فقال عنها: «هي في كل نوعٍ من الكلام لمحةٌ دالّةٌ، واختصارٌ وتلويحٌ يُعْرَفُ مجمَلاً، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه»[٣]. وقد ذكر للإشارة أنواعاً كثيرةً منها، الرمز الذي يراه في الأصل «الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفهم، ثمَّ استُعمِل حتى صار الإشارة»[٤].

وقد تبلور المعنى الاصطلاحي للرمز في العصر العباسي؛ عصر التحوّل الظاهري في الحياة العربية الاجتماعية والعقلية وعصر النهضة العلمية والأدبية، وجنوح الحياة إلى صورٍ من التعقيد وألوانٍ من الكبت والضغط، وظهور الفرق الدينية والتصوّف ووسائلهما المذهبية والأسلوبية...

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين. ٧٠/١.

(٢) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. ص١٥٢.

(٣) ابن رشيق: العمدة ٥١٣/١.

(٤) نفسه: ٥٢١/١.

ومن أجل ذلك كله اتجه الشعراء لتغليف قصائدهم الشعرية بالتعبيرات الرمزية التي تقود القصيدة بمجملها إلى التشكّل من خلال هذا الأسلوب.

ومن الرموز المبتدعة ما نجده عند أبي نواس في قوله:

يا شقيقَ النَّفْسِ مِنْ حَكَمِ — نِمْت عن لَيْلي ولَمْ أَنَمِ

فاسقني الخمر التي اختمرت — بخمار الشيبِ في الرَّحمِ[1]

هو معنى ورمز مبتدع، ومع دقته الفائقة إلاَّ أنَّ معناه ودلالته فاقا دلالات الرموز العادية. وقد أثارت هذه اللوحة المرمّزة الخلاف بين القائلين فيها كما أورد ابن الأثير حين قال: «بلغني أنه اختلف في هذا المعنى بحضرة هارون الرشيد رحمه الله، فقيل: إنه يريد بخمار الشيب في الرحم أنَّ الخمر تكون في جوانبها ذات زبد أبيض على وجهها، فقال الأصمعي: إنَّ أبا نواس ألطف خاطراً من هذا، وأسدّ غرضاً، فاسألوه، فأُحْضر وسُئِل، فقال: إنَّ الكَرْم أول ما يجري فيه الماء يخرج شبيهاً بالقطنة، وهي أصل العنقود، فقال الأصمعي: ألم أقل لكم إنَّ الرجل ألطف خاطراً وأسدّ غرضاً»[2].

لقد حاول النقاد العرب أن يكشفوا أسرار الأسلوب الرمزي في الكتابة الشعرية، فوجدوا أنَّ الإيجاز هو الدعامة الأساسية الأولى لذلك، والأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام هو التعبير «عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة»[3]، وقدعبر ابن خفاجة عن دلالة الألفاظ على المعاني فيما أسماه «الإشارة»:أن «يكون المعنى زائداً على اللفظ، أي أنه لفظٌ موجزٌ يدل على معنى طويل على وجه الإشارة واللمحة»[4].

---

(١) أبو نواس: الديوان. ص٤٨٧.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ٣٠٧/١.

(٣) ابن خفاجة: سر الفصاحة. ص٢٠٥.

(٤) نفسه: ص٢٠٧.

والإيجاز أولى ما يكون في الشعر لأنَّ الشعر في حاجة إلى كل ما يقوي دعائم الخيال فيه، ويفسح المجال لانطلاق أجنحته وراء الألفاظ والعبارات، فلا تكون معانيه على قياس ألفاظه، ولا تقصّر عنها ولا تطول عباراته بتفاصيلها ودقائقها، إنما تغتني المعاني من خلال ألفاظٍ رمزيةٍ موجزةٍ تعبّر عنها، وتعمل المخيّلة فيها، دون أن يكتنفها الغموض والإبهام الذي يغلق المعنى. من ذلك قول الشريف الرضي:

خرّوا على شُعَبِ الرِّحالِ وأَسْـنَدُوا أَيْدي الطِّعَانِ إلى قُلُوبٍ تَخْفِقُ(١)

فقد أوجز عندما أراد أن يصف هؤلاء القوم بالشجاعة في متابعتهم الغرام عبر رمزٍ اختصره في لفظي «أيدي الطِّعان».

أمَّا الدعامة الثانية للأسلوب الرمزي في الشعر فهي اللاّ مباشرة في التعبير، وأكثر ما يستهدفه الفنان من ذلك هو إرضاء حاسته الفنية الجمالية، والتعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه بالألفاظ الوضعية، ومهما يكن الشعر عقلياً إلاَّ أنه يتشبث بطبيعته الرمزية ويستخدم أساليب بديعية وبلاغية كثيرة لتحقيق ذلك.

وقد برع بعض الشعراء العباسيين في ذلك، وذهبوا مذاهب مختلفة، وكانت ظاهرة أبي تمام من أكبر ظواهر التجديد في تشكيل الصور الشعرية، فقد أوجز في رموزه إيجازاً كاد أحيانا، يضيق عن المعنى ويقصّر في أدائه، وأكثر من البديع متّبعاً اللا مباشرة في التعبير حتى بات الغموض والإغراب صفة عامة في مذهبه الشعري الرمزي – إذا جاز لنا التعبير – فالبديع هو أبرز ما تجلّى به الأسلوب الرمزي – في الشعر العباسي – والذي يوازي «كلمة التجديد في العبارة أو المعنى: بالقلب أو التغيير أو التوجيه أو التحسين أو الابتكار»(٢). يقول أبو تمام:

---

(١) الشريف الرضي: الديوان ٣٥/٢.

(٢) البهبيتي،نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. ص٣٦٤.

يَمدُون من أيدٍ عَواصٍ عَواصِـمٍ تصُولُ بأسيافٍ قَواضٍ قَواضِـبِ[١]

فهو يجانس بين عواص وعواصم، وقواضٍ وقواضب فيقدم زخرفة بديعة، وتوشية للمشهد الشعري فريدة من خلال عناصر ورموز واسعة المعاني والدلالات قليلة المفردات.

ومن غريب رموزه في التصوير الشعري قوله واصفاً روضاً:

ومُعَرَّسٍ للغَيْـثِ تَخْفِـقُ بينَـهُ رايـاتُ كُـلِّ دُجُنَّـةٍ وَطْفَـاءِ

نَشَرَتْ حدائِقَهُ فَـصِرْنَ مآلِفـاً لِطَرائِـفِ الأَنْـواءِ والأَنْـدَاءِ

فَسَقَاهُ مِسْكَ الطَّلِّ كَافورُ الـصَّبَا وانحلَّ فِيْهِ خَيْطُ كُـلِّ سَـمَاءِ[٢]

فالشاعر يعتمد على الرائحة للتعبير عن أثر الطلِّ في النفس في المشهد الأخير، كما يعتمد عليها لبيان أثر الندى، وهي تقانة رمزية تسمى «تراسل الحواس» يستخدمها أبو تمام في تصويره كثيراً فيقول:

إنَّ الحِمَامَيْنِ من بِيْضٍ ومِنْ سُـمُرٍ دَلْوَا الحَياتَيْنِ مِنْ مَاءٍ ومِنْ عُشُبِ[٣]

فالحِمام الأبيض والحِمام الأسود من الصور المشاكلة لصور الرمزية الغربية من حيث الاعتماد على الألوان في التعبير عن ماهية الأشياء، وإن كان أبو تمام لا يبتعد في ذلك عن الواقع المحسوس كما فعل الغربيون الرمزيون فلقد جعل الموت الذي آلته الرمح الأسمر والموت الذي آلته السيف الأبيض يتّصفان بلوني آلتيهما. ويقول أيضاً:

تَرَدَّى ثِيابَ المَوْتِ حُمْراً فمـا أَتَـى لها اللَّيْلُ إلاَّ وهيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُـضْرِ[٤]

فقد رمز لقتل ابن حُميدٍ بالثياب الحمر، ورمز لرضاء ربه بالثياب الخضر السندسية.

---

(١) أبو تمام: الديوان ١٤٩/١.

(٢) أبو تمام: الديوان. ٨٦/١-٨٧.

(٣) نفسه: ١٠١/١.

(٤) نفسه: ٣٠٤/٢.

وقد يزيدُ أبو تمامٍ في إغراب رموزه التصويرية عندما يدخلها في إطار الصور المتضادّة التي يمحو بعضها بعضاً كأن يقول:

بَيْضَاءُ تَسْرِي في الظَّلامِ فيكْتَسِي نُوْراً وتَسْرُبُ في الضِّياءِ فَيُظْلِمُ[١]

ويزيد الإغراب في الرموز لديه أكثرَ فأكثر حين يقول:

لا تَسْقِني ماءَ المَلامِ فإنَّني صَبٌّ قد استَعْذَبْتُ ماءَ بكائي[٢]

وحين يقول:

لن يَأْكُلوا هُمْ ولا عَشِيرَتُهم ما كَنَزُوهُ مِنْ صامتِ النَّشَبِ[٣]

والرموز الغامضة مستحسنة عند النقاد مادام سببها دقة الفكرة وعمقها، ويرى الجرجاني أنها ترجع إلى طبيعةٍ نفسيةٍ لدى الشاعر الفنان «فمن المركوز في الطبع أنَّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف، وكذلك ضُرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»[٤]، ويرى أيضاً أنَّ الغموض الذي يجهد النفس ويكدّ الذهن ويضني في فهمه دون طائل مذموم[٥].

من هنا يمكننا أن ندرك أنَّ الطابع العربي الخالص للرمزية في إيجازها، وما تعتمد عليه من صور التعبير غير المباشر، وهي رمزية تميل إلى الاعتدال والوضوح وتكره الشذوذ والغموض[٦]، فالأصل في جمال التعبير غير المباشر هو الجدّة والطرافة. وهذا ما أثبته بشار بن برد – على

---

(١) أبو تمام: الديوان ١١٢/٢.

(٢) نفسه: ١/ ٨٦.

(٣) نفسه ٢٠١/٢.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. ص١٣٩.

(٥) نفسه: ص١٤٢-١٤٣.

(٦) المرزوقي، أبو الحسن: شرح ديوان الحماسة. ٩/١-١١.

سبيل المثال –في اتباعه الأسلوب الرمزي وهو الشاعر الأعمى الذي لا يرى ما يتكاثف حوله من العناصر المختلفة، فالتشبيه عنده كثيراً ما اعتمد على المرئيات التي لابد أن يراها المبصر لكنّه صوّرها اعتماداً على إحساسه الداخلي والتخيّل والوهم، وتداخلت في معطيات صوره رموز الحواس، حيث يضع البصر محلّ الذوق، ويضع السمع محلَّ البصر، يقول:

حَــوْرَاءُ إنْ نَظَــرَتْ إلَيْــــكَ سَــقَتْكَ بِــالعَيْنَيْنِ خَمْــرا

وكَــأنَّ رَجْــعَ حَــدِيثِها قِطَعُ الرِّيَــاضِ كُــسِيَنْ زَهْــرَا

وكَــأنَّ تَحْــتَ لِــسَانِهَا هَــارُوتُ يَنْفُــثُ فيــهِ سِــحْرَا

وتخالُ ما جَمَعَــتْ عَلَيْــهِ ثيــابَهــا ذَهَبَــاً وعِطْــرَا

وكأنَّهــا بَــرْدُ الــشَّرابِ صَفَا ووافَقَ مِنْــكَ فِطْــرَا[١]

إنه يشبّه الحديث المسموع بقطع الرياض المنظورة، ويشبّه أثر نظرتها أي «العين» بأثر شيء مذوق، ويشبّه جسمها بالذهب والعطر.

ومع أنَّ تشكيلاته التشبيهية غريبة لبعد العلاقة بين أطرافها حيث تقوم على التخيّل والتصوّر الغريب لكنه أسلوب رمزي خاص أحلّ من خلاله حاسّة محلّ أخرى، وفي هذا شيء إبداعي سبق به غيره من الشعراء، فهو هنا يمارس سمة أساسية من سمات الرمزية وهي «تراسل الحواس»، ومن خلال ذلك تمنح رموزه دلالات ومعانٍ للصور الشعرية المتعدّدة التي قدّمها في مقطعه. وقد تكرر لديه فقدّم لوحات فنية ومشاهد تصويرية مميّزة عبر هذا الأسلوب، من ذلك قوله:

وحَــدِيْثٌ كأنَّــهُ قِطَــعُ الــرَّوْضِ زَهَتْهُ الصَّفْرَاءُ والحَمْرَاءُ[٢]

---

(١) ابن برد، بشار: الديوان ٤/٥٥-٦٥.

(٢) نفسه ١١٩/١.

وقوله:

ودَعْجَاءُ المَحــاجِرِ مــن مَعَــدٍّ كأَنَّ حــديثَها ثَمَــرُ الجنــانِ[1]

وقوله:

كأنَّ رِيَاضاً فُرِّقَتْ فــي حــديثِهَا على أنَّ بَدْواً بعــضُهُ كبُــرُودِ[2]

لقد كثرت الرموز وأساليب صياغتها عند المجددين العباسيين فأبدعوا في تشكيل صورهم الرمزية، واعتمدوا في ذلك على رموزٍ أساسيةٍ عامة كرمز المرأة، ورمز الخمرة، والرموز المستقاة من الطبيعة، وعلى رموزٍ خاصة تنبع من تجربة كل شاعر، وقد استخدموا في تشكيلها تقانات متعددة كان أبرزها، الإيجاز في العبارة للدلالة على معانٍ كثيفة غنية، ومحاولة جمع الصفات المتباعدة في المشهد الواحد لخلق علاقات غريبة جديدة، وإبداع تقانة جديدة أطلق عليها في النقد الحديث «تراسل الحواس» حيث تعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، فيتحول العالم الخارجي من خلالها إلى مفهومات نفسية فكرية، ويتجرّد من بعض خواصّه المتداولة ليتحوّل إلى فكرةٍ وشعور.

وإذا كنا قد أشرنا إلى الأساليب العامة الخارجية التي تؤطّر التشكيلات الفنية للشعر العباسي مما اتبعه المجددون العباسيون في تشكيل مشاهدهم ولوحاتهم الشعرية الفنية، فقد درسنا هذه الأساليب لا قياساً إلى المذاهب والمدارس الحديثة في النقد الغربي أو النقد العربي إنما قياساً إلى النظر إليها من خلال عصرها ومن خلال جوهر ما تمثله في ذلك العصر، وطرق تكوين هذا الجوهر وبنائه وفاعليته في تشكيل المشاهد الشعرية في خصوصيتها، والبنية الفنية العامة للوحات الشعرية العباسية.

---

(١) ابن برد، بشار: الديوان ١٩٨/٤.

(٢) نفسه: ١٦٠/٢.

الفصل الخامس

التشكيلات الأسلوبية في المشاهد الشعرية العباسية

يتجلّى التشكيل الفني الداخلي للمشاهد الشعرية من خلال وسائط وتقانات وآليات تنظم البنية الداخلية لهذا التشكيل فتتسّق الألفاظ فيما بينها، وتربط الأجزاء إلى بعضها.

فإذا ما كانت هذه الآليات خارجية صنعها التاريخ، يتحكّم بها الفنّان المبدع ويسيطر عليها، ويستخدمها كما يشاء...، والأمر ذاته مع الآليات الداخلية التي تنظم الفنون الأخرى ولا يضير إذا كانت تكويناً خاصاً بالحجر أو باللون أو باللغة أو بالحركة، وذلك ما يرسخ الأصالة التي يمكن أن تؤطّر العمل الفني وتصفه بصفاتها.

من هنا تتوجّب على من يتناول الكيفية التي تبنى عليها العملية الفنية دراسة التقانات التي كوّنت هذا العمل، ونجاعتها في أدائه الفني، حيث تنطلق هذه الكيفية في الشعر من نظرية النظم والتأليف التي تداولها القدماء والمحدثون، والتي تجعل قيمة النظم الشعري متعلّقة بالآليات التي تحكم علاقات الوحدات اللفظية والعلامات اللسانية التي تؤلّف السياق، لا على صعيد التركيب فحسب إنما على مستوى القصيدة البنائي كاملاً.

لذلك سننطلق من تصوّر النص الشعري بمشاهده المتعدّدة بناءً لغوياً متعدّد المستويات، ونستمد إجراءاتنا البحثية من كل ما له علاقة ببلاغة

الخطاب وعلم النص وبعض المعطيات المعرفية الأخرى التي يأتي في مقدمتها الفن التشكيلي، فالشعر بناءٌ لغوي يتم بطريقة مخصوصةٍ على مستوياتٍ «صورية – صوتية - تركيبية» سعياً من المبدع إلى تقديم رؤية خاصة ومتفرّدة للواقع.

وتكتسب هذه الرؤية تفرّدها من خصوصية بنائها وتشكيلها الجمالي الذي يقوم على عناصر ومستويات عدّة، تتسم أول ما تتسم بالتداخل والانسجام لتحقيق الصيغة الشعرية الإبداعية للنص.

وعليه، نحاول النظر إلى بعض البنى التي تؤثّر في التشكيل الداخلي للصورة الشعرية، ويقف البناء اللغوي النحوي في مقدمتها كونه العنصر الأساس الذي تعمل المستويات البنائية الأخرى من خلاله.

ومن ثمَّ التشكيل الصوري ممثلاً بالتشبيه الذي يمكن أن يحدّد بلاغة الصورة وقيمة المشهد الشعري الفنية والجمالية، والتشكيل الإيقاعي حيث تعمل الرؤى الإيقاعية على إظهار المستوى الصوتي للمفردات، وأسلوبية تقسيمها إلى وحدات نغمية متساوية تحفظ التوازن الموسيقي الخارجي للوحة الشعرية عن طريق الوزن والقافية، وتوائم بين اللفظ والمعنى من خلال تشكيلها البديعي الذي يدفع المستوى الصوتي باتجاه التوازن ويحافظ على الموسيقى الداخلية لها، ويفجّر طاقات المشهد الدلالية والإيحائية التي تتبدّى من خلال شبكة من العلاقات بين المفردات التي ينتظمها التشكيل اللغوي والصوري والإيقاعي والبديعي.

١ - التشكيل اللغوي:

إنَّ الوسائل والتقانات التي تستخدم في بناء الصورة الشعرية متشابكة متداخلة تعمل كل واحدة منها عملها في إيجاد تجسيد حقيقي للصورة ضمن إطار اللغة، حيث نرى العروض بأوزانه وقوافيه وتفعيلاته ومجازاته وضروراته، كما نرى التصوير القائم على وسائل المجاز المختلفة التي تشكل

مظهراً من مظاهر عمل المبدع ووسيلته الخلاّقة لكشف التشابه غير المرئي الكامن بين الأشياء التي تبدو في ظاهرها غير متشابهة، لكنّه يستطيع رؤية تشابه ما بينها والتعبير عنه[١].

كل ذلك وغيره لا يمكن أن يتحقق دون بنية نحوية تهتم بترتيب المفردات داخل الجملة الشعرية كي تؤدي كل مفردة عملها في موقعها.

بيد أنَّ هذا الترتيب، وإن اكتسب نمطاً عاماً حدّده علماء اللغة والنحو والبلاغة، إلاَّ أنَّ الشاعر يمكن أن يتصرّف في جزءٍ منه فيحدث انكساراً معيناً عند الخروج عن هذه القوانين فيسند بعض الأفعال إلى بعض الأسماء ليحقّق إثارة معينة عند المتلقي أو خروجاً عن المألوف والمتداول، ويتصرّف في بعض المفردات تقديماً وتأخيراً أو حذفاً أو تكراراً لإيصال المعنى المراد وتحقيق بلاغة الجملة وفنيتها وجمالها من خلال إعادة توزيع الألفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى الباث والمتلقي. كما يحافظ على التشكيل العروضي الذي يختاره للقصيدة مع إيقاعاتها وقافيتها كي تتلاءم مع السياق الدلالي للقصيدة فَــ «التماسك الدلالي وسيلة من وسائل النص وترابطه الداخلي، كما أنَّ، التماسك النحوي بين الجمل يؤدي الوظيفة نفسها»[٢].

لذلك يعمل المبدع على اختيار بعض المفردات وترتيبها ترتيباً يضمن ذلك الضبط في المقاطع الصوتية، وينظم علاقاتها النحوية المتوافقة مع البناء التصويري والمعطى السياقي، وهذا يعني أنَّ الجملة الشعرية لا تخرج إلى حيّز الوجود إلاَّ من خلال تشكيلٍ كلامي في نظامٍ نحوي مقترنٍ بسياقٍ داخلي للجملة ينتج معنىً جديداً غير معنى تلك الكلمات الاصطلاحي، بمعنى آخر، ينتج البنية التركيبية للجملة التي يتمخّض عنها بالضرورة البنية الدلالية، وهي

---

(١) أرسطو: كتاب فن الشعر. ص١٤٤.

(٢) عبد اللطيف، محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي. مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠. ص١٨٩.

«ناتج ما يفرزه السياق من معاني عناصر الجملة مجتمعة في نظامٍ محدّد»[1]، حيث أنَّ «معنى الشعر يعتمد على السياق، فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي، بل هالة من المترادفات والمتجانسات، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها»[2].

ودراسة الخطاب الشعري تركيبياً على اعتبار أنه نظام لغوي يختلف عن بقية الأنظمة اللغوية بجانبه الفني، لا يغفل دراسة الجانب الدلالي المرتبط بهذا النظام التركيبي على أساس التصوير والإيقاع والتشكيل البديعي ضمن المستويين الصوتي والدلالي الناتجين عن تركيبة تفضي حتماً إلى اكتناه دلالته.

وقد حظيت التراكيب في الدراسات العربية القديمة تحت مصطلح «النظم»[3]، الذي ربطه الجرجاني بعلم النحو حين قال: «اعلم أن ليس «النظم» إلاَّ أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأُصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تخل بشيء منها»[4]، كما حظيت قضايا «اللفظ والمعنى» بالاهتمام الوافر، وشكّلت الأساس الذي بنيت عليه الدراسات الأسلوبية عامة، حيث كان ينظر من خلالها إلى أنواع الجمل التي استعملها المبدعون وتصنيفاتها، ونظام ترتيب مكوناتها التي تعبّر عن أفكار المبدع ووسائله الفنية لتلتقط النقاط التي تبيّن حركية إبداعه، وخلفية هذا الإبداع التي ترتبط بشكلٍ أو بآخر بالزمان والمكان اللذين انتمى إليهما.

---

(١) الغذّامي، عبد الله: المشاكلة والاختلاف. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤. ص٢٧.

(٢) ويلك، رينيه وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص٢٢٥.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ص٥٥.

(٤) نفسه: ص٨١.

ويمكننا أن ننطلق هنا من كون التركيب الشعري يختلف عن التركيب اللغوي العادي، حيث تستعمل المفردات فيه بشكلٍ فني جمالي يمنح اللغة العادية شعريتها، ويلجأ فيه المبدع إلى وسائل متعددة لإضفاء المسحة الشعرية على لغته من خلال الانزياح عن التركيبة اللغوية المألوفة للدخول في شعرية اللغة، فنجد بعض الظواهر اللغوية التركيبية التي تسهم في منح التركيب الشعري بلاغته وخصوصيته كالتقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض، والتكرار... فالشاعر كأي فنّان آخر دائم الرغبة في التعاطي مع الأشياء من حوله بحرية توصله في كثير من الأحيان إلى التحلّل من القيود، فهو لا يعبأ بالنظام النحوي للكلمات داخل جملته الشعرية ويحاول أن يحمّل «القليل من الألفاظ الكثير من المعاني قد [تقوده] لمثل الإيجاز والحذف والتخلّص من كل فضلات الكلام»[(١)].

ولابد، وإن جاء التركيب في تنظيم غير مسموح به في اللغة، ألاّ «يؤدي إلى خللٍ معنوي في صحة العلاقات بين أجزاء الجملة»[(٢)]، وما يحدّد ذلك هو قدرة المتلقي على فهم النص الشعري وتحديد قيمه.

إنَّ الفن الشعري لا يقف عند دلالات اللغة الوضعية إنما يقوم بعملية خلقٍ جديدةٍ للأشياء بالاعتماد على التركيب اللغوي فيبتعد عن فكرة البعد الواحد ليجعل المتلقي يرى أبعاداً متعدّدة تلوح في النص الشعري[(٣)]، إذ يُدخل في هذا التركيب عدداً من العناصر تشارك في تغيير دلالات الكلمات تبعاً لطبيعة تركيب الجملة، واستخدام المفردات اللغوية استخداماً يكشف عن طاقاتها، فيوجّه مسارها الشعري، ويضفي سحره على تشكيلها.

ويمكننا من خلال الاستعانة بالدراسات الأسلوبية أن نكشف عن الأبنية الفنية اللغوية في النص الشعري العباسي، والاستعمالات الخاصة للغة فيه

---

(١) أنيس، إبراهيم: من أسرار اللغة. مكتبة الأنجلو المصرية ص٢٤٥-٢٤٦.

(٢) عبد اللطيف، محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي ص٥٧.

(٣) عيد، رجاء: لغة الشعر. منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٥. ص٩١.

والتي تحوّل اللغة إلى لغة شعرية إبداعية بامتياز؛ تلك اللغة التي واكبت في تجدّدها، حركة التجديد في الصورة الشعرية في العصر العباسي، وذلك من خلال تجدّد النظرة النقدية لأساليبها التركيبية ممّا اتبعه المجدّدون في الشعر العباسي، وعملوا على استثماره في صورهم الأمر الذي استدعى تغيّراً في النظرة النقدية إليها، وهو ما سنكتشفه تباعاً في هذه الصفحات.

وأبرز ما تقوم عليه هو الانزياح الذي يمكن أن يستثمر طاقات اللغة المعجمية والصرفية والصوتية والتركيبية والدلالية ويخترقها[١] لكي يؤدي الوظيفة الإبداعية ومن ثمَّ الوظيفة الجمالية[٢] التي يمكن أن يتسم بها النص الشعري، فجان كوهن يرى في الانزياح أنه هو وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي[٣] مع أنَّ قراءة الانزياح في الشعر لا تقف عند حدود التركيب اللغوي أو اللفظي أو الحرفي بل تتجاوز ذلك إلى التشكيل التصويري والإيقاعي والبديعي، فاللغة الشعرية تشمل بنى الخطاب الشعري ووسائله الأسلوبية كلها، وعليها يعرّف الانزياح على أنه استعمال مفردات اللغة وتراكيبها وصورها استعمالاً يخرج عن المألوف بحيث يؤدي ما يمكن أن يتّصف به من التفرّد والإبداع والتأثير، وينظر إليه على أنه أحد أهم خصائص اللغة الشعرية التي تظهر «الاقتدار الفني لدى الشاعر» وتمنح اللغة «غايات فنية وجمالية»[٤] يسعى المبدع إلى تحقيقها.

---

(١) مفتاح، محمد: في سيمياء الشعر القديم. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص٥٠-٥١.

(٢) الواد، حسين: في مناهج الدراسات الأدبية. منشورات عيون، الدار البيضاء، ط٤، ١٩٨٨. ص٧٨-٧٩. والداية، فايز: جماليات الأسلوب. منشورات جامعة حلب، ١٩٨٨، ص٢١.

(٣) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية. ص١٩١.

(٤) ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢. ص٦.

وفي هذه المرحلة يدرس البحث الانزياح الذي يمكن أن يطرأ على التركيبة النحوية للجملة الشعرية، وأثر ذلك في التشكيل اللغوي العام للشعر العباسي في مستوييه المتلازمين؛ الفني والجمالي من خلال ظاهرتين بارزتين من ظواهره اللغوية هما: التقديم والتأخير والحذف، مثالين على الانزياح في البنية النحوية للصورة الشعرية وتأثيرها على تشكيل المشاهد الشعرية ودلالاتها عموماً، لأن الانزياح عندما يتم بين المفردات في الجملة الشعرية،يتم في الأصل من خلال الربط بين الدوال في التركيب الشعري الذي يختلف كل الاختلاف عن التركيب في الكلام العادي، والمبدع هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة تشكيلاً جمالياً يتجاوز المألوف ويؤثّر في المتلقي ويجعله في حالة انفعال وتفاعل دائمين.

١ - التقديم والتأخير:

للمفردات في اللغة العربية تنظيمٌ محدّدٌ في الجملة، فالمتعارف عليه أنَّ الفاعل يأتي بعد الفعل وقبل المفعول به، والمبتدأ يأتي قبل الخبر، وللجملة أركان أساسية يصعب الاستغناء عنها أو التلاعب بمواقعها، ولها تنظيم خاص وأداء عملي خاص.

وبما أنَّ اللغة العربية لغة معربة، فقد منحها الإعراب سمة لا تتصف بها كثير من اللغات فمن «شأن الإعراب أن يسهم في تبيّن الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديماً أو تأخيراً بعض الاختلاف»[١].

بيد أنَّ تقديم عنصر على آخر وتحريك ذلك التنظيم المتداول للغة لابدّ أن يكون له أثره في بنية اللغة الشعرية، ولابد أن ينطلق التقديم والتأخير في هذا البناء من هدفٍ معين يحدّده المبدع كي يمنح لغته شعريتها وجمالها،

(١) ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية. مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ٢٠٠٣. ص١٣٨.

وليس بالضرورة أن يحظى كل تقديم أو تأخير في الجملة الشعرية بالقيمة الفنية والجمالية المطلوبة.

والتقديم والتأخير لا يظهران إلاّ من خلال التركيب ويتعلقان أساساً بطبيعة اللغة التي يظهران فيها، وبهما يتم تحويل اللفظ من مكان إلى آخر، يقول فيه الجرجاني: «هو بابٌ كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطُف عندك، أنْ قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللَّفظ عن مكانٍ إلى مكان»[١]، وهو إجراء كلامي يمكّن الشاعر من فتح أفق أوسع في التعبير عن معانيه، والتصرّف في مفرداته بما يغطي جريان قوافيه ومعانيه معاً[٢].

كما أنهما يشكّلان خرقاً للنظام اللغوي النحوي الثابت وانحرافاً عنه، وقد سمّى كوهن الانزياح اللغوي الناتج عن التقديم والتأخير بــ «الانزياح النحوي»[٣] الذي اهتم به اللغويون العرب منذ القِدم بعد أن أسّسوا لتنظيم اللغة تنظيماً قسّموا فيه قيمة الكلمة في الجملة قسمان؛ قسم لا يجب فيه تقديم جزء من الجملة على جزءٍ آخر، وقسم يعبّر عن حرية جزء الجملة أو الباب النحوي في موقعه من حيث التقديم والتأخير، وهنا تظهر عبقرية المبدع وتفرّده وتميّزه، وربما زاد على ذلك إذا تصرّف بالتقديم والتأخير في القسم الأول من أجزاء الجملة.

وقد تلمّس سيبويه السرَّ وراء التقديم والتأخير في تركيبة الجملة الشعرية عند العرب حين قال: «كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهو ببيانه أعنى»[٤].

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص١٠٦.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ٧١/٢-٧٢.

(٣) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية ص١٧٩.

(٤) سيبويه: الكتاب. تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨. ٣٤/١.

أمّا ابن جني فقد أشار إلى التقديم والتأخير بطابعهما النحوي الصرف فرأى أنَّ التقديم والتأخير واقع على ضربين: «أحدهما ما يقبله القياس. والآخر ما يسهِّله الاضطرار»[١]، وقد ناقش ذلك بالأمثلة في ضوء هذه المقولة دون أن يلتفت إلى غايات ذلك الجمالية والفنية[٢].

أمَّا ابن طباطبا فقد أوجد في التقديم والتأخير شيئاً من التعقيد يجب الاحتراز منه، فرأى أنَّ «الأبيات المُسْتكرهَةُ الألفاظ، المتفاوتة النَّسْج، القبيحةُ العبارة يجب الاحتراز من مثلها، كقول الأعشى:

أفي الطَّوْفِ خفْتِ عليَّ الـرَّدَى وكمْ مِـن رَدٍ أهْلَـهُ لـم يَـرِمْ

يريد: لم يَرِمْ أهلهُ»[٣]، وهو هنا يكره النسيج التصويري الشعري الذي فيه تقديم وتأخير، وقد شاركه أبو هلال العسكري ذلك الرأي حين اعتبر في التقديم والتأخير شيئاً من سوء الرصف حين قال: «حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكَّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام ولا يعمّي المعنى»[٤].

أمَّا عبد القاهر الجرجاني فقد أشار إلى القيمة الدلالية والجمالية والفنية التي يمكن أن يؤدّيها الشاعر من خلال التقديم والتأخير مؤكّداً على أنَّ التفرّد في إبداع تركيب فيه تقديم وتأخير لا يقف عند حدود الدلالات واختلافها فحسب، فالعلاقات النحوية تؤثّر في طبيعة التقديم والتأخير وفيما ينتج عنهما من إيحاءات ودلالات جديدة، يقول: «واعلم أنَّ تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال إنّه على نيّة التأخير، وذلك في كل شيء أقرَرْته مع التقديم على

---

(١) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تح: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط٢، ١٩٥٢. ٣٨٢/٢.

(٢) نفسه: ٣٨٢/٢-٣٨٣.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر ص٦٧.

(٤) العسكري، أبو هلال: الصناعتين ص١٦٧.

حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدّمته على الفاعل... وتقديمٌ لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقُل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له باباً غير بابه، وإعراباً غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كلُّ واحدٍ منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبراً له، فتقدّم هذا على ذاك، وأخّر ذاك على هذا»[1] وبعد أن يوضح رأيه في التقديم والتأخير على أنه صيغة أسلوبية تنظّم مفردات الجملة يشير إلى فائدته فيقول: «واعلم أنّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً يجري مجرى الأصل، غير العناية والاهتمام»[2] ثم يضيف مشيراً إلى القيمة الفنية والدلالية التي يمنحها التقديم والتأخير للجملة الشعرية عبر تساؤله عن ذلك قائلاً: «ليت شعري، إن كانت هذه أموراً هيّنةً، وكان المدى فيها قريباً، والجدَى يسيراً، من أين كان نظمٌ أشرف من نظم؟ وبمَ عَظُمَ التفاوت، واشتد التباين، وترقّى الأمر إلى الإعجاز...»[3]، وبذلك أعطى الجرجاني للتقديم والتأخير قيمة جمالية وغايات فنية إبداعية نهضت بقيمة التشكيل الشعري العباسي ورؤيته رؤية جديدة لأنّ هذا الرأي واكب ذلك التجديد والتطوّر في الصورة الشعرية العباسية.

وأضاف الفيلسوف ابن رشد لذلك إشارات تؤكّد على أنَّ هذه العناصر التركيبية تسهم في إضفاء صفة الشعرية على الكلام العادي إذ يمكن تغيّيره من صفة عادي إلى كلامٍ يسمّى «شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر»[4]، وعليه تصبح الشعرية هي الصفة الأساسية التي يمنحها التقديم والتأخير للجملة، وهي ظاهرة شائعة في الشعر تمكّنه من رسم شكله الإبداعي من خلال التصرّف بمواقع مكونات التركيب دون الدخول في الإبهام

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ص١٠٦-١٠٧.

(٢) نفسه: ص١٠٧.

(٣) نفسه: ص١٠٩.

(٤) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص١٤٩.

والغموض. ونعتقد أنَّ التغيّر الذي رافق النظر في التقديم والتأخير على أنه صيغة أسلوبية تدخل في التشكيل اللغوي عند هؤلاء النقاد وغيرهم، كان مرده التجديد في الأساليب الشعرية التي طرأت على الصورة في الشعر العباسي، وهو ذاته دفع بعض النقاد إلى رؤيتها رؤية جديدة تتلاءم مع الانفتاح الحاصل في ذلك العصر على الصعد كافة، أو دفع الآخرين إلى عدم قبول ذلك باعتباره يمثّل حالة جديّة من اختراق المنظومة الأساسية في اللغة والشعر على حدٍّ سواء.

ويمكن أن نجد من أشكال التقديم والتأخير في الشعر العباسي الكثير، فكل تلك الأشكال التي تظهر من خلال خرقٍ حقيقي للنظام الثابت للغة، وانزياحٍ عن المعتاد فيها، كتقديم المفعول به على الفاعل، وتقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ، والتقديم في التركيب الشرطي... ولكلٍ منها أثرٌ في إيجاد تجانس دلالي وصوتي ورؤية فنية بين عناصر التركيب اللغوي والإيقاعي في الجملة الشعرية، وإثارة انفعالات المتلقي من خلال كسر رتابة النظام النحوي التي ستمنح النص خصائصه الفنية والجمالية، كقول البحتري معتمداً في تنظيم بنية لوحته الشعرية على التقديم والتأخير ما بين الفاعل والمفعول به:

أصـــابَتْ قَلْبَــهُ حَـدَقُ الظِّبَــاءِ وأَسْلَمَ لُبَّــهُ حُـسْنُ العَـزاءِ(١)

فقد حرص الشاعر في كل جزءٍ من لوحته الشعرية «شطر» أن يأتي بجملة الفاعل فيها مضافٌ ومضافٌ إليه، وقدّم المفعول به في كليهما «قلبَه / لبَّه» وأخَّر الفاعل «حدقُ / حسنُ»، وتقديم المفعول به، وجعله عمدةً في بناء الجملة له أثر معنوي ونفسي يجعل المتلقي يتساءل أولاً عمّا حلّ بالقلب واللبّ، ومثل هذا الهدف المعنوي لا يتحقق دون حسن تصرّف من الشاعر في إعادة ترتيب بنية الجملة معتمداً على التقسيم المتوازن الذي يخلق حالة من التناظر التركيبي بين هذين الجزأين، وهذا ما يجعل الدلالات الناتجة عن

---

(١) البحتري: الديوان. ٣٢/١.

التقديم والتأخير فيهما يقدّم أهمية الذات وما أصابها والأثر الذي تلقّته على أهمية منتج هذا الأثر.

ومثل ذلك قوله أيضاً:

هي الشَّمسُ أَبْدى رَوْنَقَ الحقِّ نورُهــا وأَشْرَقَ في سرِّ القُلــوبِ طلُوُعُهــا[(١)]

حيث تأخّر الفاعل «نورها» عن المفعول به «رونق»، وذلك لإظهار أهمية النور في إظهار الحق وتبيّنه من جهة، وترتيب المشهد الشعري في تنظيم يعتمد عناصر حسّية وتجريدية في آن واحد، «رونق الحق – الشمس - نورها» من جهة أخرى، وهذه الصورة المعنوية الفريدة المبتدعة هي الأهم في البيت الشعري، كما أنها هي التي أنتجت قيمته الجمالية أيضاً.

ويمكننا أن نلاحظ أنَّ هذا التنظيم يخلق حالة من التجانس النظمي الذي يحافظ على الوزن العروضي للأبيات حفاظه على المعنى ودلالاته.

وتتكرر حالة تأخير الفاعل عند البحتري في قوله أيضاً:

نُخَبِّرُ عــن تِلْــكَ الخَــوَارِجِ أَنَّــهُ هَوَى مُكْرَهاً تَحْتَ السُّيُوفِ عَظيمُهــا[(٢)]

حيث تأخّر الفاعل «عظيمها» عن عامله الفعل «هوى» وفصل بينهما بالحال «مكرهاً» والمفعول فيه «تحت»، وعظيم الخوارج ولو كان فاعلاً غير متأخر، فرتبته المعنوية المناسبة التأخير والازدراء، لكنّ البيت المكوّن من جملة فعلية بسيطة أدّى الانزياح الحاصل فيها عبر تأخير الفاعل وتقديم مفردات أخرى عليه إلى إنتاج دلالة أقوى وتشكيل بناءٍ متوازن من خلال تلك المفردات وذلك التنظيم الذي جانس في نظم الكلام نظام الوزن من جهة، واستثمر تقانة التقديم والتأخير في رتب الكلمات في الجملة الشعرية استثماراً لغوياً فنياً له دلالاته المعنوية وأثره الجمالي من جهة أخرى.

---

(١) البحتري: الديوان. ١٢٩٨/٢.

(٢) نفسه: ٢٠٢١/٣.

كما يؤثّر التقديم والتأخير في تشكيل الجملة الشعرية بين الفعل والفاعل إذا كان هناك إثبات أو نفي لوقوع الفعل، فقد يتقدم النفيُ الفعلَ تارة والفاعل تارة أخرى وبذلك تكون دلالة الكلام في التشكيل الشعري ذات مغزى يختلف في الحالة الأولى عنها في الحالة الثانية، ففي الأولى يمكن أن ينفي الباث عن نفسه فعلاً غير ثابت الوقوع، أما في الحالة الثانية فهو ينفي عن نفسه فعلاً ثابت الوقوع، ولذلك سيختلف المعنى ودلالاته بين الحالتين لأنَّ تقديم «الاسم» الفاعل يقتضي بالضرورة وقوع الفعل وثبوت معناه بالرغم من وجود النفي، كقول المتنبي:

ومَا أَنا أَسْـقَمْتُ جِـسْمِي بِــهِ ... ومَا أنا أضْرَمْتُ في القَلْبِ ناراً[1]

فالمعنى هنا كما هو واضح من التشكيلة النحوية للبيت أن «السقم ثابتٌ موجود، وليس القصد بالنفي إليه، ولكن إلى أن يكون هو الجالب له، ويكون قد جرّه إلى نفسه»[2].

وينطبق هذا الكلام على قوله أيضاً مقدِّماً الاسم والنفي على الفعل:

ومَا أَنا وَحْدِي قُلْتُ ذا الشِّعرَ كُلَّهُ ... ولَكنْ لشِعْرِي فيكَ من نفسه شِعْرُ[3]

ومن أشكال التقديم والتأخير أيضاً ما يتعلّق بالمبتدأ والخبر حيث نرى براعة الشاعر الفنّان تتجلى في المفاجأة التي يحدثها عند اختراق نظام اللغة العادي ويرتّب مكوناتها حسب رؤيته الخاصة، فحين يقول ابن المعتز:

وأُبْتُ وَبِي من رَدِّهَا مُـضْمَراتِهِ ... وَدَاخِله سِرٌّ للنَّـاسِ خَارِجُــهْ[4]

فهو يقدّم الخبر «شبه الجملة» المؤلفة من الجار والمجرور «للناس» ويؤخّر المبتدأ «خارجه» سعياً وراء غاية فنية تظهر إبداعهُ في تنظيم تركيب شعري مميّز وفي إنتاج معنى يثير انفعال المتلقي وحماسته.

---

(١) المتنبي، أبو الطيب: الديوان. ٢/٩٥.

(٢) الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص١٢٥.

(٣) المتنبي، أبو الطيب: الديوان ٢/١٥٨.

(٤) ابن المعتز: الديوان ١/٤٧.

وتُكْسِب هذه التقانات اللغة الشعرية جمالية خاصة إذا ما حاول الشاعر أن يتصرّف في التشكيلة النحوية لمشهده الشعري بما يراه متناسباً مع غاياته البلاغية والدلالية والجمالية، فالشاعر حين يقدّم مفردات كـــ «مثل» و«غير» وهي أسماء يُرى التقديم فيها أمراً لازماً، وتعتبر من أدق غايات التقديم، حسب ما يقول الجرجاني: «ومما يُرى تقديم الاسم فيه كاللازم: «مِثْلُ» و«غَيْرُ» في نحو قوله:

مِثْلُكَ يَثْنِي الحُزْنَ عَــنْ صَــوْبِهِ وَيَسْتَرِدُّ الدَّمْعَ عَــنْ غَرْبِــهِ[١]

... وما أشبه ذلك مما لا يُقْصَد فيه بِـــ: «مثل» إلى إنسان سوى الذي أضيف إليه، ولكنهم يعنون أنَّ كلَّ من كان مثله في الحال والصفة، كان من مقتضى القياس ومُوجبَ العُرْفِ والعادة أن يفعل ما ذكر، أو أن لا يفعل... وكذلك لم يرد أبو تمام بقوله:

وغَيْرِي يَأْكُلُ المَعْــرُوفَ سُــحْتاً وتَشْحَبُ عِنْدَهُ بِيْضُ الأَيَــادِي[٢]

أن يعرِّض مثلاً بشاعرٍ سواه، فيزعم أنَّ الذي قُرِف به عند الممدوح من أنه هجاه، كان من ذلك الشاعر لا فيه. هذا محالٌ ليسَ إلاّ أنَّه نفى عن نفسه أن يكون ممن يَكْفُر النِّعْمَةَ ويَلْؤُم»[٣].

فالشاعر يقدّم في الكلام ما يكون في تقديمه من البلاغة ما ينعدم إذا تأخّر، كقول المتنبي السابق:

مِثْلُكَ يَثْنِي الحُزْنَ عَــنْ صَــوْبِهِ وَيَــسْتَرِدُ الــدَّمْعَ عَــنْ غَرْبِــهِ

فهو يريد أنَّ كل من كان في صفات عضد الدولة ومكانته – وقد قال هذه القصيدة معزيّاً إياه وقد ماتت عمته – يستطيع أن يثني الحزن ويتغلّب عليه، أي أنه أمرٌ واقع لا محالة من رجلٍ شجاع كهذا. ومثل ذلك قوله:

---

(١) البيت للمتنبي، انظر ديوانه: ٢١٦/١.

(٢) البيت لأبي تمام، انظر ديوانه: ٢١٦/١.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ص١٣٨-١٣٩.

غَيْري بأَكْثَرِ هذا النَّاسِ يَنْخَـدِعُ   إنْ قاتَلُوا جَبُنُوا أَوْ حَدَّثُوا شجعوا[(١)]

إنَّ الشاعر لا يريد من وراء هذه التشكيلة اللفظية التي تعتمد على التقديم والتأخير بالدرجة الأولى بكلمة «غير» انتقاص أحد ووصفه بأنه يغر ويخدع، وإنما أراد نفي الانخداع عن نفسه، وفي هذا بلاغة كبيرة التأثير في المتلقي من جهة، وفي قدرة الشاعر على اقتناص الانزياح النحوي اللازم لبناء شكل فني جميل للمشهد الشعري من جهة ثانية.

والشعر العباسي غني بمثل هذه الانزياحات النحوية التي تثري اللغة الشعرية بل وتتعدّد أنواعها وأشكالها.و نجد عند ابن المعتز تقديماً وتأخيراً من نوع جديد في قوله:

كــأنَّ علــى حِلابهــنَّ سَــحَاييباً   تَجُودُ مِنَ الأَخْلافِ سَحَّاً وتَسْكَابا[(٢)]

حيث يقدّم الجار والمجرور «على حلابهن» على اسم كأنَّ «سحايباً» ليكسر بذلك رتابة الجملة العادية وينحو بها نحو الشعرية، ويكثف الغاية الفنية والدلالية التي يسعى إليها.

أمَّا في قوله:

وكأسٍ على ثَوْبِ الصَّبَاحِ شَــرِبْتُها   وأَسْقَيْتُها شِرْباً كِرَاماً وأَصْــحَابا[(٣)]

فهو يؤخّر الفعل «شربتها» ويقدّم عليه الجار والمجرور «على ثوب الصباح» ليجعل المتلقي أمام مفاجأة دلالية هي تحديد زمان الشرب، فإن كان تناول الخمرة أمراً عادياً فمعاقرتها صباحاً ليس كذلك، وهذا الانزياح عن التركيب العادي في تنظيم الجمل في اللغة ينقلها من العادي إلى الشعري، ويغني دلالاتها في الوقت نفسه.

---

(١) المتنبي، أبو الطيب: الديوان ٢٢١/٢.

(٢) ابن المعتز: الديوان ٢٨/١.

(٣) نفسه: ٢٩/١.

إنَّ النظام اللغوي المتداول للجملة يمثّل لدى الشاعر النمط المثالي لبنائها لكن مخالفته للنظام الأصلي فيها يظهر لغته الشعرية الخاصة وتفرّده بها من خلال ما يميزه من سمات انحرافية تنزاح عن هذا الثابت.

وقد سعى الشاعر العباسي نحو هذا الانزياح لأنه أتاح له مساحة واسعة لامتلاك القدرة التي تنقل رسالته للمتلقي عبر تراكيب شعرية بلوحات فنية لها خصائصها الجمالية.

وقد تمَّ هذا البناء اللغوي الشعري عبر استخدام تقانات أوصلته إلى غاياته تلك منها: التقديم والتأخير الذي كان له أثرٌ هامٌ في إيصال المعنى المراد، وحقَّق بلاغة الجملة من خلال إعادة توزيع المفردات بما يتناسب مع الدلالات المطلوبة، وكما لاحظنا فإنَّ تلك التقانة لم تقف عند بعض المفردات أو التراكيب أو مواقع بعض الأجزاء في الجمل الشعرية بل امتدت إلى سائر أجزائها ومختلف مواقعها.

إنَّ التقديم والتأخير باعتباره ظاهرة انزياح أسلوبي اتّبعه الشاعر العباسي مطلبٌ أساس من مطالب الإبداع الذي تدور فكرته الرئيسة حول الرتب النحوية وكيفية التصرف فيها في التشكيل اللغوي لجمل المشاهد الشعرية لأنَّ كل تغيّر في النظام التركيبي لتلك الجمل سيتبعه تغيّر في دلالاتها، ومن ثمَّ نقلها من مستوى إلى آخر يحدّد خصوصية اللغة الشعرية التي امتلكها هؤلاء الشعراء الفنانون.

٢ - الحذف:

ظاهرة أخرى بارزة من ظواهر الانزياح التركيبي يسقط به الشاعر من الكلام ما توفر في المقال دليلٌ عليه، وقد «حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلاّ عن دليل عليه. وإلاّ كان فيه

ضربٌ من تكليف علم الغيب في معرفته»[١]، ويمكن من خلاله تجنب التكرار فيما يمكن حذفه من مفردات أو معانٍ. وهو شكلٌ من أشكال التأكيد المبنية على الاختصار وإعطاء الأهمية لجزءٍ من التركيب دون سواه، ولابد أن يكون للأشياء المحذوفة من الجملة الشعرية دلائل وقرائن، ولا يعدّ هذا الانزياح شعرياً إلاَّ إذا حقّق غرابة ومفاجأة وحمل قيماً جماليةً ما[٢].

ويستمدّ الحذف أهميته من أنَّ الشاعر لا يورد المفردات المنتظرة المتوقّعة للسياق بل يترك للمتلقي لذّة اكتشافها بعد أن يوقد في ذهنه فاعلية التفكير والإثارة والتشويق، فالشاعر المبدع للغته الشعرية يتعمّد الحذف[٣] صورةً من الصور التركيبية في شعره لا اضطراراً لفعل ذلك إنما كي يؤهّل نصّه للنهوض بوظائفه الفنية والجمالية.

لكنَّ الحذف من الوجهة البلاغية والنحوية يجب ألاّ يقود إلى الغموض والإبهام، لذلك لا يمكن للشاعر أن يحذف الأركان الأساسية كلها من الجملة الشعرية في خطابه، وله حريّة التصرّف في حذف بعضها أو بعض المكملات في هذه الجملة، فإذا وظّف الحذف توظيفاً جيداً فإنه سيجعل اللغة العادية تقفز إلى مستوى التعبير الشعري الذي يفجّر طاقات الفن والجمال عند المتلقي بعد أن يشحن ذهنه وفكره تجاه المفردات اللغوية المحذوفة ليحصل على الدلالات غير المتوقعة للتركيب الشعري.

وللحذف أنواع منها ما يكون في الجملة الاسمية بحذف أحد العناصر الرئيسة في الإسناد، ومنها ما يتم فيه حذف بعض الحروف أو حذف جزءٍ من التركيب الشرطي... إلى أنواع أخرى لها أثرها ودلالتها كأحد وسائل الانحراف أو الانزياح في اللغة الشعرية.

---

(١) ابن جني: الخصائص ٢/٣٦٠.

(٢) ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ص١٤٢.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ص١٠٩.

وقد حقّقت ظاهرة الحذف الفني التي لها جماليتها الخاصة في النص الشعري حضوراً قويّاً في الشعر العباسي، وأثراً متميّزاً في بناء الشكل الفني فيه، وهو مانراه في بعض أنواع الفن التشكيلي ولوحاته ومدارسه، إذ تنشأ بعض الأعمال الفنية من خلال حذف بعض العناصر التشكيلية فيها، ففي المدرسة الانطباعية مثلاً لانجد اهتماماً بتفصيلات الخطوط أو الوجوه أو الأشكال الجامدة أو غيرها من العناصر بل هناك تركيز على حذف هذه التفصيلات وخلق انطباع لرؤية تفصيلية لها لدى المتلقي كما تشاء مخيلته، وهي الرؤية الفنية والجمالية الأساسية التي تقوم عليها مثل هذه المدارس، فالحذف في اللوحة الشعرية أو اللوحة التشكيلية عاملٌ يثير الانفعال لدى المتلقي ويخلق حالة جمالية إبداعية مميّزة لدى الشاعر أوالفنان.

وبما أن الاهتمام هنا ينصب على الشعر العباسي ولوحاته الفنية فإننا يمكن أن نجد فيه أنواع الحذف كلها إلى جانب ما يمكن أن نسميه – الحذف المعنوي – الذي برز ظاهرةً لغويةً وسمة رئيسة للتشكيل في الشعر العباسي، ومن أنواع الحذف ما نجده في قول ابن المعتز:

زَوْجةٌ للفُــراتِ مــنْ زَعْفَــرانِ تَلِدُ الحُبَّ في رُؤوسِ القَنَــانِي(١)

إذ حذف المبتدأ، وصدّر الخبر في بداية مشهده الشعري وأصبح التقدير: «هي زوجةٌ»، لكنه رسم لهذا الحذف مدلولات تعرّف به، وتفصح عنه ولم يدخل في إطار الإبهام والغموض، لأنَّ متابعة التركيب تكشف عن دلالات ترتبط بهذا المحذوف وتعرّف به بسهولة ويسر، الأمر الذي جعل الحذف الفني يأخذ دوره في رفع مستوى الجملة من الخطاب العادي والشكل البنائي البسيط إلى الخطاب الشعري والشكل الفنّي الجميل.

وتتردّد الظاهرة ذاتها عند البحتري في أكثر من موضع إذ يقول:

---

(١) ابن المعتز: الديوان ٢٧٢/٢.

مُلُوكٌ يُعِدُّونَ الرِّمَاحَ مَخَاصِــراً   إذا زَعْزَعُوهَا والدُّرُوعَ غَلائِلا[1]

والتقدير «هم ملوك». كذلك قوله:

بَعيدٌ من الحُسَّادِ تَــزْدَحِمُ العُــلا   عليهِ إذا ما عَدَّ سَعْداً ونــايِلا[2]

والتقدير «هو بعيدٌ». وقوله:

بَيْضَاءُ إنْ تُعْلِلْ بِلَحْــظٍ لا تَهَــبْ   بُرْداً وإنْ تَقْتُــلْ بِــدَّلٍ لا تَــدِ[3]

والتقدير «هي بيضاء».

لقد طال حذف المبتدأ هذه الأبيات، لكنّ الشاعر دلّل عليه وعرّف به من خلال التركيبات اللاحقة، فأثار مخيلة المتلقي عبر الحذف ليبحث عن صفات هذا المحذوف وماهيته، ومن ثمَّ قدّم له تلك المعاني أثناء حالة الترقّب التي جرّته إلى المعنى المقصود.

وكما هي صورة حذف المبتدأ؛ صورة مثيرة لشوق المتلقي وانفعاله، فإنَّ صورة حذف الخبر تترك الأثر نفسه لديه ومن ذلك قول البحتري أيضاً:

مَوَازِينُ حِلْمٍ ما يُــوَازَنُ قَــدْرُهَا   وساعَاتُ جُودٍ ما يُطَاعُ عَــذُولُهَا[4]

فالخبر له الصدارة في كل شطر من البيت أو جزءٍ من المشهد الشعري كلّه، والتقدير: «له موازين – له ساعات»، وحذفه مع الدلالة عليه في البيت غاية فنية وجمالية يسعى إليها الشاعر مع سعيه لإيصال المعنى.

ويكتسب حذف المبتدأ أو حذف الخبر جمالية أكبر إذا استطاع الشاعر أن يجمع النوعين في مشهد واحد كما فعل المتنبي حين قال:

شَدِيدُ البُعْدِ مِنْ شُرْبِ الــشَّمُولِ   تُرُنْجُ الهِنْدِ أو طَلْــعُ النَّخِيــلِ[5]

---

(١) البحتري: الديوان ١٦٠٢/٣.

(٢) نفسه: ١٦٠٢/٣.

(٣) نفسه: ٦٨٩/٢.

(٤) البحتري: الديوان: ١٧٧٣/٣.

(٥) المتنبي: الديوان ٩٠/٣.

فشديد خبر لمبتدأ محذوف تقديره «أنت شديد» وترنج رفع بالابتداء والتقدير: في مجلسك. وعلى هذا التأويل يكون المتنبي قد حذف المبتدأ من الشطر الأول والخبر من الشطر الثاني، وحقّق الفاعلية الفنية والجمالية في بيته الشعري.

ويدخلنا ابن المعتز في نوع آخر من أنواع الحذف وهو الحذف في التركيب الشرطي حيث يقول:

فـإذا النَّميمَـةُ للرِّيـاحِ جَـرَتْ   مـا بَيْـنَهُنَّ وخَانَهـا الـصَّبْرُ

ظلَّـتْ كَمُعْتَنِـقٍ ومُفْتـرِقٍ   يُدْني الرِّضَا ويُباعِـدُ الهَجْـرُ(١)

فهو يشكّل بيته بناءً على حذف فعل الشرط، فيحقق بذلك حضوراً قوياً لدرجة الانزياح عن التشكيل اللغوي المألوف الذي يفرض وجود فعل بعد أداة الشرط إذا، وتبدو الإثارة لذهن المتلقي في توقّعه لما حذف من مفردات ليستطيع تصوّر دلالاتها وإيحاءاتها المنسجمة مع المفردات الحاضرة في هذا التكوين.

أمَّا المتنبي فيحذف الجواب في قوله:

بِمَا بِجَفْنَيْكَ مِنْ سِحْرٍ صِلي دَنِفـا   يَهْوَى الحَياةَ، وأمَّا إنْ صَدَدْتَ فلا(٢)

ورغم حذفه للجواب فقد أوجد ما دلَّ عليه.

ويحذف البحتري الفعل حين يقول:

بِجَمْعٍ تَرى فِيْهِ النَّهـارَ قَبيلَـةً   إذا سارَ فيهِ، والظَّلامَ قبـائِلا(٣)

حيث حذف الفعل وفاعله المضمر في الشطر الثاني بعد أن قدّم دلائل عليه في الشطر الأول، والتقدير «ترى الظلام قبائلا».

وينحو المتنبي المنحى ذاته حين يقول:

---

(١) ابن المعتز: الديوان ٢٠٨/٢.

(٢) المتنبي: الديوان ١٦٣/٣.

(٣) البحتري: الديوان ١٦٠٢/٣.

سَلَكْتُ صرُوفَ الدَّهْرِ حَتَّى لقيتُهُ   على ظَهْرِ عَزْمٍ مُؤْيَداتٍ قوائِمُــه

مَهَالِكَ لَمْ تَصْحَبْ بِهَا الذِّئبَ نفــسَهُ   ولا حَملتْ فيها الغُرابُ قَوادِمُه(١)

فقد نصب «مهالك» بفعل محذوف دلَّ عليه الكلام السابق والتقدير: قطعت مهالك. وكما نلاحظ احتاج هذا الحذف من المتنبي أن يذكر بيتاً كاملاً بصورٍ شعريةٍ متعددة كي يخرج هذا الحذف من دائرة الغموض، كما أنَّ المفعول به ذاته ساعد في الدلالة على ما حُذِف.

ولأسلوب حذف الحروف عند الشعراء العباسيين جمالية خاصة، فحذفها فيه إيجاز وبلاغة، وتشكيل فني إبداعي. يقول ابن المعتز:

خليليَّ إنّــي قــد أَرانــي مَالِكــاً   لكم صَحْوَ نَفْسِي فَاتْرُكَا سُكْرَهَا لِيا(٢)

حيث حذف (يا) أداة النداء من صدر البيت.

ويقول البحتري:

لكَ الخَيْرُ أَنْظِرْهُمْ لِتَنْتَجِعَ الرُّبَــا   مُنَوِّرَةً أَوْ تَحْلُبَ الخِلْفَ حافِلاَ(٣)

حيث حذف لام التعليل من الشطر الثاني في قوله «تحلب» ودلَّ بحركة الفعل على حذفها. ويمكن للمنعوت كذلك أن يحذف، كما في قول ابن المعتز:

وســـــاريةٍ لا تَمَــــلُّ البُكَـــا   جَرَى دَمْعُها في خُدودِ الثَّرَى(٤)

وفي قول البحتري:

يُدَبِّرُهُمْ مُسْتَرْعِفُ الــسَّيْفِ فارِســاً   بِحيْثُ الوَغَى مُسْتَحصِدُ الرَّأْيِ رَاجِــلا(٥)

---

(١) المتنبي: الديوان ٣/٣٣٩.

(٢) ابن المعتز: الديوان ٢/٢٨١.

(٣) البحتري: الديوان ٣/١٦٠١.

(٤) ابن المعتز: الديوان ١/١٩.

(٥) البحتري: الديوان ٣/١٦٠٢.

وقوله:

وما حَمْدُ الفِتْيَانِ مِثْـلَ مُحَمَّـدٍ   سَنَاماً لِعَلْيَاءِ الفَعَالِ وكـاهِلا(١)

فقد حُذِف المنعوت في الأبيات وناب عنه النعت.

وقول المتنبي أيضاً يتخذ من حذف المنعوت نمطاً أسلوبياً لتشكيل البنية اللغوية في شعره فيقول:

يَتيهُ الدَّقِيقُ الفِكْرِ في بُعْدِ غَوْرِهِ   ويَغْرَقُ في تَيَّارِهِ وهْوَ مِصْقَعُ(٢)

فالدقيق نعت لمنعوت محذوف تقديره: «يتيه الرجل الدقيق الفكر».

أمَّا بشار بن برد فيحذف المنعوت ليجعل المفعول المطلق دالاً عليه فيقول:

تَمْشِي الهُوَيْنَى بَـيْنَ نِـسْوَتِها   مَشْيَ النَّزِيفِ صَفَتْ مَـشَارِبُهُ(٣)

فالمفعول المطلق في الشطر الأول من البيت «الهوينى» نعت لمنعوت محذوف تقديره: «تمشي مشي الهوينى»، فجعل الشاعر الفعل محرّكاً أساساً لبنية الجملة الشعرية عندما عمِلَ عملَ مصدره.

ويمكننا من خلال الأمثلة السابقة أن نتبين أنَّ الحذف –باعتباره ظاهرة أسلوبية لغوية –قد شهد حضوراً قويّاً في كلام العرب وصورهم الشعرية منذ القِدم إلاّ أنه حمل رؤية جديدة عند العباسيين، فقد سلكوا المسلك اللغوي ذاته إنما بمفردات فتحت الأفق الدلالي للجمل الشعرية بشكلٍ واسعٍ من خلال رسم صورٍ شعريةٍ جديدةٍ لم تكن مألوفة سابقاً، فاجتمع فيها الحسّي إلى جانب المعنوي والمجرّد إلى جانب المجسّم، ممّا ولّد بالضرورة علاقات لفظية جديدة داخل السياق النظمي لتلك الجمل الشعرية التي جعلت من الحذف اللغوي عنواناً لأسلوب بنائها وتركيبها فنيّاً، وحظيت بالجمالية المناسبة لكل نمط من

---

(١) البحتري: الديوان ١٦٠٢/٣.

(٢) المتنبي: الديون ٢٤٦/٢.

(٣) ابن برد، بشار: الديوان ٢١٩/١.

أنماط الحذف التي رأيناها، بيد أنَّ هذه الظاهرة يمكن أن يمتد أثرها إلى الحالة الانفعالية والوجدانية التي تحيط بالشاعر أو بالمتلقي على حدٍّ سواء، فعندما يقول ابن الرومي هازئاً من صاحب اللحية الطويلة:

أَلْقِها عَنْكَ يـــا طويلـــةُ أَوْلَـــى فاحتسبْها شَرارةً في الـــسَّعِيرِ[١]

يوجّه الشاعر خطابه إلى صاحب اللحية الطويلة، والتقدير: «ألقها عنك يا صاحب اللحية الطويلة»، لكنه حذف هذا التركيب من جملته الشعرية وأشار إليه من خلال السياق عندما أشار إليها عبر الضمير المتّصل بالفعل «ألقِها» العائد على اللحية وأورد صفتها «طويلة» العائدة على ذلك الموصوف المحذوف «اللحية».

ونعتقد أنَّه في مثل هذا الحذف تظهر دلالات ضمن النشاط اللغوي الشعري ترمز إلى الحالات الوجدانية الداخلية للشاعر تتبدّى من خلال السياق المتكامل للمشهد الشعري بل للنص برمّته الذي يحدّد رغبة الشاعر الانفعالية في الحذف، وهذا يعني أنَّ الحذف يمكن أن «ينطوي على معانٍ هامة يعانيها المرء بأحاسيسه ويتلمَّس أثرها وموقعها في نفسه، فيكون إدراكه لها أقوى، وتأمّله لصور المعنى في طابعها الوجداني أوفى وأعمق»[٢].

أمَّا في قول المتنبي:

جَلَلاً كَما بـــي فَلْيَـــكُ التَّبْـــرِيحُ أغِذَاءُ ذَا الرَّشَأ الأَغَنِّ الشِّيحُ[٣]

فإنَّ الشطر الثاني يحتاج إلى تأويل على اعتبار أنَّ الصلة اللفظية بينه وبين الشطر الأول من البيت مفقودة، وهنا يمكننا أن نطلق على هذا النوع من

---

(١) ابن الرومي: الديوان ٩٢٨/٣.

(٢) سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال. دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣. ص١٣٦.

(٣) المتنبي: الديوان ٢٤٣/١.

الحذف مصطلح «الحذف المعنوي» الذي يقود التشكيل اللغوي في البيت الشعري نحو الغموض في تفسير الدلالات. كذلك الأمر في قوله:

ضَرُوبٌ وما بَيْنَ الحُسَامَيْنِ ضَــيِّقٌ بَصِيرٌ وما بَيْنَ الشَّجَاعَيْنِ مُظْلِــمُ[١]

فالحذف اللغوي يؤثّر في الدلالة المعنوية، وتحتاج صياغة البيت الشعري على هذا النحو إلى مزيد من التدقيق لتبيان دلالاته.

وكان أبو تمام من أكثر الشعراء العباسيين دخولاً في الإبهام والغموض، وقد اعتمد على الحذف في تشكيلاته اللغوية المبهمة كقوله:

يَدي لمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لم يَــذُقْ جُرَعــاً مِنْ رَاحتَيْكَ دَرَى ما الصَّابُ والعَسَلُ[٢]

فقد كثر الحذف عنده في هذا البيت حتى أبهم معناه، والتقدير الأقرب: يدي رهن لمن شاء إن كان لم يذق جرعاً من راحتيك، ففرق بين ما تعطيه وما يعطيه غيرك ودرى ما الصاب والعسل[٣].

وفي قوله:

طالَ إنْكَارِي البَياضَ وإنْ عُمْــــ ـــمِرْتُ شَيْئاً أَنْكَرتُ لَوْنَ السَّوادِ[٤]

فقد حذف الموصوف بالبياض والسواد ولذلك أشكل معنى البيت فقيل فيه: «كنت أنكر الشعرة البيضاء فصرت الآن أنكر الشعرة السوداء»، وقيل: «إن عُمِّرتُ شيئاً اسودّ من جلدي ولوني ما كان مبيضّاً فأنكرته»، وقيل: «إن عُمِّرتُ شيئاً أنِسْتُ بالبياض وسكنت إليه حتى أكون منكراً للسّواد كإنكاري الساعة للبياض»[٥].

---

(١) نفسه: ٣٥٣/٣.

(٢) أبو تمام: الديوان ٨/٢.

(٣) سيد الأهل، عبد العزيز: عبقرية أبي تمام. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥١. ص٦١.

(٤) أبو تمام: الديوان ٢٠٩/١.

(٥) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام. تح: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط٣. ٣٥٨/١.

إنَّ الغالب في الحذف المتّبع في التشكيل اللغوي التركيبي للجمل الشعرية العباسية هو الحذف المفرد الذي لا يتعلّق بأكثر من عنصرٍ واحدٍ في الجملة الشعرية بقطع النظر عن حذف الفعل الذي يترافق عادة مع حذف مباشرٍ للفاعل المضمر بعده، وهو حذفٌ توافر عليه الدليل المعنوي بقرائن معينة قدّمها الشّاعر في تركيبته اللغوية ليدركها المتلقي، وهذا ما يفتح المجال أمام الفضاء النصّي الشعري على دلالات متعدّدة تتحكّم بها قدرة الشاعر على تعقيد البنية أو تبسيطها، وقدرة المتلقي على تفكيكها وتأويلها، فمواطن الحذف التي رأيناها، على تنوّعها وتعدّد أساليبها، لم تخلّ بالنظام الرئيس للغة، بيد أنها سمحت في الوقت ذاته بإعطاء معانٍ ودلالات غنية للمشاهد الشعرية، وتركت أثراً جمالياً انفعالياً في اكتشافها ودلَّت على الروح الفنية الغنية التي تمتّع بها هؤلاء الشعراء، وأظهرت قدرتهم في سبك الجملة ونظمها تنظيماً يحرّك الشعور ويغني الفكر، كما أنها أضافت إلى بعض الأبيات مزيداً من ضرورات التدقيق والتمحيص للوصول إلى فهمٍ محدّد، أو ترك المتلقي في حالة عصفٍ دماغي دائمٍ حولها. وتظل تلك الأساليب اللغوية على اختلاف أنواعها بالنسبة للشاعر «صورة من فردانيته وهيئة تعامله مع اللغة واستنطاقه وحدات التعبير فيها»[١] كما هي حال كل فنّان له أدواته التي يتوسَّل بها طرق التفكير والتعبير عن مكنونات نفسه.

إنَّ الشاعر عندما يختار التصرّف في أنظمة البنية اللغوية،يحاول دون شكّ أن يحقّق التوازن بين أطراف الكلام بما يتواءم مع دواعي الإيقاع الشعري لديه، ومن خلالهما معاً تتحقق التوسعة في الجملة، وتستجيب إلى أولوية التوضيح والعناية كما شاء لها، لكنّ مراعاة جمالية القول قيمة لابدّ منها فهي تمثّل عند القدماء[٢] مبرراً رئيساً لتلك الاختراقات اللغوية.

---

(١) حيزم، أحمد: فن الشعر ورهان اللغة. دار محمد علي الحامي، تونس، ط١، ٢٠٠١. ص١٣٣.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص٩٩.

وإذا كان الشاعر الفنان العباسي قادراً على فعل ذلك فسيكون أصدق تعبير عن عبقريته في إبداع أسلوب خلّاق بطاقة لا تنضب، وبإمكانات بديعية جميلة في الصياغة والتعبير حيث تكتسب اللغة من مثل هذه الظواهر مرونة وحيوية وفاعلية تجعل التركيب المألوف غير مألوفٍ، وتترك للمتلقي لذة اكتشافه وفهمه.

٢ - التشكيل التشبيهي:

اعتمدت القصيدة الشعرية العربية العباسية قديماً، الشكل العمودي كنمط بنائي خارجي لها، وكانت تبنى من الداخل بناء يحكمه الخضوع إلى مبدأ المحاكاة في تشكيلها؛ أي الرصد الخارجي لبعض الصفات والظواهر المشتركة جزئياً أو كليّاً بين الموضوعات.

وقد تداخلت المحاكاة مع التشبيه إلى درجة الخلط بين مصطلحاتهما ومعانيهما عند اللغويين والنقاد، حيث نجد أنَّ مصطلح المحاكاة يؤدي لغوياً معنى التشبيه والمشابهة والتقليد ويصرّح الجوهري بذكرها ومعناها هذا، فيقول: «حكيت فِعْلَه وحاكَيْتُه، إذا فعلت مثل فِعِله وهيئَته. والمحاكاة: المشابهة. يقال: فلان يحكي الشَّمس ويحاكيها، بمعنىً»[(١)]، أَمَّا ابن فارس فيشرح معناها شرحاً يتضمّن معنى الاقتداء والتشبّه إلاَّ أنه لا يذكر المصطلح صراحة، فهو يقول: «حَكَيْتُ الشيءَ أحْكِيهِ، إذا فَعَلْتَ شَيْئاً تقْتدي فيه بغَيْرِكَ وتحبَّ أنْ تأتيَ به على الصِّفَة التي أتى بها»[(٢)]، والزمخشري يجعل معنى المشابهة في المحاكاة مجازاً قائلاً: «حكى لي عنه كذا، وهو يحكي فلاناً ويحاكيه... ومن المجاز: وجهه يحكي الشمس ويحاكيها»[(٣)].

---

(١) الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية. تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤. مادة حكى ٢٣١٧/٦.

(٢) ابن فارس: مجمل اللغة. تح: زهير سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٤. مادى حكى ٢٤٦/١.

(٣) الزمخشري: أساس البلاغة. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦. مادة حكى ص٨٩.

فالمحاكاة لغوياً تتضمن معنى المشابهة في القول والفعل والهيئة، أما عند أرسطو فهي ترتبط بالتصوير، والشاعر المحاكي يصنع الصور بإحدى طرق ثلاث: «فهو يصوّر الأشياء إمَّا كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو إنما يصوّرها بالقول، ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز وكثيراً من التبديلات اللغوية»(١)، فالشعر عند أرسطو محاكاة الطبيعة وليس للمثل، وهي لا تعني التطابق الكامل إنما التشابه مع المواقف والأفعال والشخصيات والانفعالات كما يلاحظها الفنان/الشاعر، ويعبّر عنها من خلال انعكاسها على روحه ووجدانه(٢).

والمحاكاة تخييل، وهو يعني قدرة الشاعر على التصوير(٣) الذي يعتمد على التشبيه والاستعارة والكناية كي تخلق الصورة الشعرية من خلالها، ويُرسم المشهد الشعري كاملاً بواسطتها، وهو التطوّر الذي وصلت إليه البلاغة العربية التي غدت فيها أنواع التشبيه والاستعارة أقساماً للمحاكاة ووسائل التخييل والتصوير الشعري للدرجة التي لم يعُد فيها فرقٌ بين التشبيه والتخييل، وأصبح التخييل تشبيهاً ومحاكاة، والتشبيه تخييلاً ومحاكاة أيضاً(٤) لا ينفصلان عن بعضهما في إطار التشكيل الداخلي للصورة الشعرية ومن ثمَّ للمشهد كله، وهي تعتمد بالضرورة على رؤية جديدةٍ للواقع، وإعادة إنتاجٍ له لا تقليد ونقل لعناصره.

---

(١) أرسطوطاليس: فن الشعر. تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣. ص٧١-٧٢.

(٢) قصبجي، عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، ط١، ١٩٨٠. ص١٣.

وعصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص١٤٥-١٤٦.

(٣) لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣. ٢/١٩١.

(٤) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص١٦٣-١٦٤.

من هنا نجد أن التجربة الشعورية لدى الفنان تتبدى من خلال الصورة التشبيهية التي يقدمها، ولذلك يلجأ الشاعر إليها لتعبّر عن إحساسه الداخلي، بعد أن يختار الزاوية التي يقف عندها جزء من موقفه فيسعى إلى رسم الأشياء والأشخاص والأفعال من خلالها ومن خلال نفسه فيجعلها أكبر أو أصغر أو لها لون أو طعم آخر، وهو في كل ذلك لا يملك إلاَّ الكلمة وسيلةً يستحضر بها أبعاد تجربته الشعورية تلك ليغدو البعيد قريباً والماضي حاضراً والساكن متحرّكاً والجميل أكثر جمالاً.

والتشكيل الصوري التشبيهي عند الشاعر يتعامل مع الواقع المحسوس ومع الفكر التجريدي ومع الإحساس الداخلي عنده، ويسقطها ضمن تراكيب لغوية بناؤها الأساس قائمٌ على جزأين أساسيين مذكورين في التشكيل حقيقة أو تقديراً فإن حذف أحدهما فلابد أن يكشف المعنى عنه، إضافة إلى وجود رابط يمثل أداة التشبيه قد تذكر صراحة أو ضمناً أيضاً، وصفة مشتركة بين جزأي التشبيه الأساسيين بعيدة أو قريبة، تذكر أو لا تذكر، ويترك للمتلقي أمر اكتشافها من خلال العلاقات السياقية في النص الشعري.

بناءً على ذلك لم يعد التشبيه في القصيدة العباسية، بعد الرؤية التجديدية التي امتلكها شعراؤها، خارجياً يعتمد على المظهر دون الجوهر، أو تصوير الشيء دون تصوير أثره، أو نقل الطبيعة دون التعبير عن الإحساس بها، إنما أصبح يقوم على الصهر بين الأفعال الإنسانية والمادية لاستخلاص الروح المعنوية، والجوهر الذي يبطن المظهر، وتشكيل ذلك كله في صور فنية شعرية.

وأهم ما في التشبيه هو أن تكون العلاقة بين طرفيه علاقة تداخل وتفاعل، وأن تكون قريبة من الذهن بيّنة المعالم حسيّة الأطراف أو تجريدية.

من هنا انطلق الشعراء العباسيون محاولين التجديد في رسم لوحاتهم الشعرية اعتماداً على التشبيه الذي سيقتصر البحث الحديث عليه في توضيح دور التشكيل الصوري أسلوباً من أساليب البناء الداخلي للمشهد الشعري.

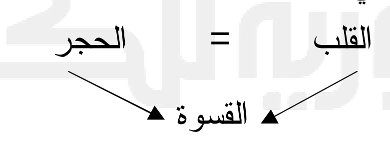
استخدم الشعراء العباسيون الأبنية الصورية في قصائدهم كما استخدمها الشعراء قبلهم، فكان التشبيه يأتي ليؤدي غرضاً لا يتمّ إلاَّ به، ولا يمكن الاستغناء عنه، فهو ليس مجرد زينة في التشكيل الشعري بل أحد أهم الأساليب التي تمكّن الفنان الشاعر من التعبير بها عمّا يجول في خاطره بوسيلة جمالية وأداة تعبير فكرية طيّعة.

وستكون وسيلة البحث إلى الكشف عن فاعلية التشبيه في التشكيل الصوري العباسي وتذوق جماليتها قائمة على محاور تحليلية عدّة تلقي الضوء على هذه التقانة ولا تعنى بتفصيلات جزئية وردت في كتب البلاغة قديماً أو حديثاً، وذلك عبر تبيّن ماهية الصورة لغوياً وتشكيلياً، وتحديد مدى بساطتها وتعقيدها، وما هي عناصرها ومكوناتها المحسوسة أو المجردة أو النفسية، ومدى قدرة الشاعر العباسي على رسم لوحة بسيطة أو مشهدٍ متكاملٍ بالاعتماد عليها.

لقد تمّ استخدام التشبيه في تشكيل اللوحات والمشاهد العباسية صورياً بطرقٍ متعدّدة، فبشار حين أراد أن يعبّر عن معاناة شعورية أصابته ووضعته بين لواعج الهوى والحنين إلى المحبوبة من ناحية، وبين الحرمان والجفاء اللذين أصاباه من ناحية ثانية، استخدم التشبيه ليخرج ذلك بمشهد فني تصويري جميل قائلاً:

لا أَستَطِيعُ الهَـوَى وهِجْرَتَهَـا   قَلْبِي ضَعِيفٌ وقَلْبُهـا حَجَـرُ(١)

فشبه قلبها بالحجر في قسوته، لأنه لا يرق ولا يلين أمام حالته، وهو تشبيه حسّي لحالة معنوية وجدانية، لم يعتمد الشاعر في تشكيلها على الأداة أو الصفة المشتركة بين طرفي التشبيه:



---

(١) ابن برد، بشار: الديوان ٢٦٥/٣.

لكنه ترك للمتلقي لذة اكتشافهما.

أمَّا المتنبي فيستخدم التشبيه المفرد في مشهده التصويري بشكل مباشر فيقول:

ويَومٍ كلَيْـلِ العَاشِـقينَ كَمَنْتُـهُ أُرَاقِبُ فيهِ الشَّمْسَ أيّانَ تَغْرُبُ[1]

نلاحظ مباشرة التشبيه وبساطة عناصره:

يوم = ليل العاشقين

الطول

أورد الشاعر الأداة لكنه أغفل الصفة التي كشف عنها السياق، وهو بارع لا في المشابهة بين يومه وليل العاشقين من حيث الطول إنما في التفصيل الذي أعطاه للشكل الصوري من إضافة الليل إلى العاشقين ومنحه صفات أخرى غير الطول، فهو مع طوله الذي لا يحتمل مصحوبٌ بالأنين والألم والقلق والشوق... وهذا يعني أنَّ التصوير عند العباسيين قد تنوّع حسب حالاتهم الإبداعية والحسّية والرؤية الفكرية التي يتمتع بها كل شاعر فنان ملهم، فنراهم يستخدمون الصور الحسّية ذات العناصر الملتقطة من الواقع التي تحاكي الأصل الخارجي لموضوعها كما في قول الشريف الرضي:

وكأَنَّمـا فيهـا الرِّمَـاحُ أَرَاقِـمٌ وكأَنَّما فِيها القِـسيُّ عَقَـارِبُ[2]

حسّي ← الرماح ← أراقم ← حسّي

حسّي ← القسي ← عقارب ← حسّي

إنه تشبيه حسّي الأطراف، عناصره واقعية، والتشبيه واضح فيها من حيث المحاكاة التي انطلق منها الشاعر فأخذ حسيتها وأثرها الدلالي الممثّل بِـ «الموت».

---

(١) المتنبي: الديوان ١/١٧٩.

(٢) الشريف الرضي: الديوان ١/١٣٩.

وكذلك قول البحتري في وصف ظلام اللّيل:

واللَّيْلُ في لَوْنِ الغُـرابِ كأنَّـهُ ... هُوَ في حُلُوكَتِهِ وإنْ لم يَنْعَـبِ(١)

فقد اعتمد على اللون الأسود عنصراً محرّكاً للتشكيل الصوري، فنسج صورته التشبيهية من خلاله:

الليل ← كأنه ← لون الغراب

الليل ← أسود ← لون الغراب

وهو عنصر حسّي بصري.

وكقول المتنبي:

وأَمْـوَاهٌ يَـصِلُّ بِهَـا حَـصَاهَا ... صَلِيلَ الحلْيِ في أَيْدي الغَوَاني(٢)

فمحرّك التشكيل الصوري التشبيهي هو عنصر حسّي سمعي.

لكنَّ الصورة التشبيهية القائمة على تشكيل صوري محاكٍ لما تدركه الحواس أصبحت تعتمد على تراسل الحواس المختلفة لا انفصالها، ففي صورة البحتري ألّف الشاعر في تشبيهه بين سواد الليل و سواد الغراب «وهي محاكاة بصرية» مع صمت هذا الليل وصمت ذاك الغراب الذي لم ينعب «وهي محاكاة سمعية».

والمتنبي قام بالفعل ذاته حين شكّل صورة سمعية مؤثرة لصليل الحجارة في المياه بالاعتماد على تشبيهها بصليل الحلي في أيدي الفتيات الجميلات، لكننا لا نعدم الحسّ البصري التخيلي الذي يتركه الشاعر للمتلقي من خلال هذه الإثارة الحسّية.

أمَّا ابن الرومي فتصويره الحسّي يتخذ مجرى إبداعياً آخر حين يقول:

---

(١) البحتري: الديوان ٨٠/١.

(٢) المتنبي: الديوان ٢٥٣/٤.

كَأْسَــاً كَأَنَّــكَ حِــيْنَ تَــشْرَبُها   قَمَرٌ يُقَبِّلُ عــارضَ الــشَّمْسِ[١]

فهو يعتمد على الخيال حين يرى الشارب كالقمر، والخمرة مشعّةً كالشَّمس، وما ولّد هذه الصور لديه مشهد رئيس فتنه بجماله وأثار انفعاله وهو: صورة الشارب يرشفُ من الكأس، وبنى تشكيله الشعري الصوري من خلال عناصر واقعية المصدر كونية الإيحاء، «صورة القمر يقبل خدّ الشّمس»، وقد أتبع التشبيه بالاستعارة التشخيصية «يقبّل» فزاد من جمال الشكل الفني الصوري للوحته.

على هذا فالتصوير الحسّي الذي يقع عادة في الميدان الكلاسيكي للتشكيل الصوري، تناوله العباسيون بطريقة إبداعيةٍ جديدة من خلال أسلوب تشكيل الصورة التشبيهية المعتمدة على العناصر الحسيّة لا من خلال التناول الحسّي بحدِّ ذاته.

لكنّ الشعراء العباسيين اعتمدوا عناصر معنوية أيضاً في تشكيلاتهم إضافة إلى محاكاة العناصر الحسّية، الأمر الذي جعل الصور الشعرية تحتاج إلى مزيدٍ من التفكير والتدقيق لتبيان أسلوب تكوينها، يقول المتنبي:

كَثِيرُ حَيَاةِ المَرْءِ مِثْــلُ قَلِيلِهَــا   يَزُولُ وبَاقِي عُمْرِهِ مِثْلُ ذَاهِبِ[٢]

ويقول المعري:

إن الشَّبيبَةَ نــارٌ إِنْ أَرَدْتَ بِهَــا   أَمْراً فبادِرْه إنَّ الدَّهْرَ مُطْفِئُها[٣]

فالشاب يكون في ذروة النشاط والحيوية والقوة كمثل النار الملتهبة المتّقدة، وبما أنَّ أدوات التصوير معنوية وحسّية الأطراف فقد منحت التشكيل الفني تنوّعاً انعكس على الدلالة المطروحة ضمن معانيها، وقد أتبع الشاعر

---

(١) ابن الرومي: الديوان ١٢٠٨/٣.

(٢) المتنبي: الديوان ١٥٠/١.

(٣) المعري، أبو العلاء: لزوم ما لا يلزم. شرح: كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢. ٥٣/١.

صورته بصورة مساندةٍ في الشطر الثاني تحرّض على ضرورة المبادرة في الشباب وسرعتها واستغلال وقته وعدم هدره لأنَّ الزمان لا يؤتمن إذ هو متغيّر في كلّ لحظة.

من هنا نجد أنَّ بعض التشكيلات الصورية العباسية قد اعتمدت على تشبيه المعقول بالمحسوس أو المحسوس بالمعقول لتجسيد التجربة الشعورية والإحساس الداخلي للشاعر لتغدو الصورة أكثر متعة وجمالاً، وبما يتناسب مع تطور الحياة في ذلك العصر. يقول المتنبي:

إذا خَلَعْتُ على عِرْضٍ لَهُ حُلَــلاً وَجَدْتُها مِنْهُ في أَبْهَى مِنَ الحُلَلِ

بذي الغَباوَةِ من إنشادِها ضَــرَرٌ كَما تُضِرُ رِياحُ الوَرْدِ بالجُعَلِ[1]

فأشعاره ليست إلاّ جواهر وحلي تزين الممدوح، وحين تقال فيه تزداد جمالاً وبهاءً منه أكثر مما تزيده هي جمالاً وبهاءً، ولذلك لا عجب أن يتضرّر الأغبياء الحاقدون منها لأنهم لا يفهمونها ولا يسبرون أغوارها ولا يدركون جمالها ولا يقدرون على مثلها، وهنا يستخدم الشاعر تشبيه المعقول بالمحسوس ليزيد التعريض بحسّاده، ويقلّل من شأنهم حين يشبّه تضرّرهم من قصائده بتضرّر الجُعَل من رياح الورد، ومن هذا التشبيه التمثيلي تثبت قدرة الشاعر على بناء نمطٍ فني جميل بالاعتماد على التصوير من خلال انتزاع الهيئة التي يريد من طرفي التشبيه. وفي هذا صدًى لسطوع النزعة العقلية في الحياة العباسيّة العامّة، وفي القصائد الشعرية فيها.

ومثل ذلك نراه عند البحتري حين يقول:

ولا عَجَبَ للأُسْدِ إنْ ظَفِرَتْ بِهَــا كِلَابُ الأَعادِي مِنْ فَصِيحٍ وَأَعْجَمِ

فَحَرْبَةُ وَحْشِيٍّ سَقَتْ حَمْزَةَ الــرَّدَى وحَتْفُ عليٍّ في حُسَامِ ابْنِ مَلْجَمِ[2]

---

(١) المتنبي: الديوان ٣/٤٠.

(٢) البحتري: الديوان ٣/١٩٤٤.

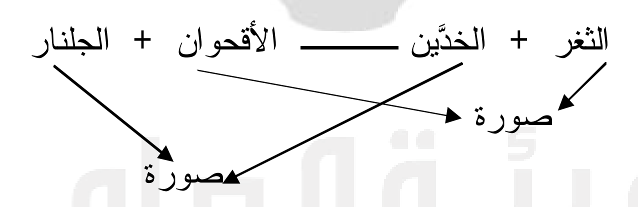
وكذلك في قول المعري:

والرُّزْءُ يُبْدِي للكَــرِيمِ فَــضِيلَةً كالمِسْكِ تَرْفَعُ نَشْرَهُ الأَفْهَــارُ(١)

لكنّ اعتمادهم على التشبيه أسلوباً تشكيلياً صورياً يخلق عالماً جديداً من مفردات الواقع الحسّي والمتخيّل جعلهم يبدعون في أساليب استخدامه ضمن تلك الأبنية ولنا أن نرى منها مما في قول البحتري:

لكَ مِنْ ثَغْرِهِ وخَدَّيْهِ مــا شِئْــــ ــتَ مِنَ الأُقْحَوانِ والجُلَّنَــارِ(٢)

نرى صورتين اثنتين في المشهد ذاته؛ يشبّه الشاعر الثغر المحتوي على الأسنان البيضاء بالأقحوان، ويشبه الخدين المتوردين الجميلين بالجلنار، وقد احتوت كل صورة منهما على تشبيه مختلف عن الآخر لكن التقانة الفنية التي استخدمها الشاعر هنا، أنه أورد كل تشبيه على حدة دون أن يعقب صورة المشبّه بالمشبّه به وإنما جاء بالمشبهين معاً في البداية ثم بالمشبه بهما لاحقاً، وهو بناء فني سُمي في البلاغة العربية «التشبيه الملفوف»، وجمال هذا التشكيل يتأتّى من قدرة الشاعر على الجمع بين المشبه الأول والمشبه الثاني في طرف، والمشبه به الأول والمشبه به الثاني في طرف آخر، وخلق صورتين متداخلتين منهما، ومحرّك التشكيل فيهما ضمّ الأشياء المتشابهة إلى بعضها:



ومثل ذلك نجده في قول ابن الرومي:

وكأنَّمــــا إِشْــــرَاقُه وسَـــمَاحُهُ إِغْدَاقُ مَشْتَاهُ وصحْوُ مَصِيْفِهِ(٣)

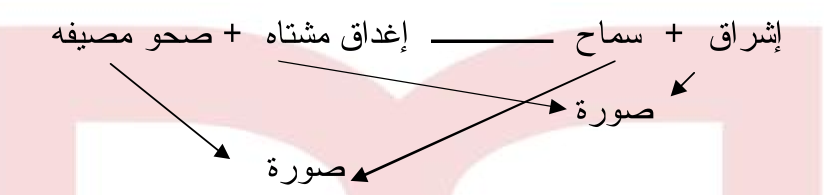
---

(١) المعري: لزوم ما لا يلزم ٣٨٣/١.

(٢) البحتري: الديوان ٩٨٩/٢.

(٣) ابن الرومي: الديوان ١٥٨٨/٤.

حسب المعادلة التالية:



مع الأخذ بالحسبان تغيّر العناصر الأساسية في طرفي المعادلة الصورية من عناصر حسّية في المثال السابق إلى عناصر معنوية تجريدية في هذا المثال، لكنّ أسلوب رسم المشهد بصورتيه المتداخلتين واحد.

ويمكننا أن نجد عند البحتري نوعاً معاكساً لهذه التقانة حيث يقدّم المشهد الشعري على صورمتعددة بتشبيه سُميَ في البلاغة العربية «التشبيه المفروق»، وذلك حين يقول:

ذَاتِ حُسْنٍ لَوْ اسْتَزَادَتْ مِنَ الحُسْـ ـنِ إِلَيْهِ لَمَـا أَصَـابَتْ مَزِيْـداً

فهيَ الشَّمْسُ بَهْجَةً والقَضِيْبُ الـ ـغَضُّ لِيْناً والرِّئمُ طَرْفاً وَجِيْداً[1]

حيث قدّم صوره الشعرية في البيت الثاني في تشبيهاتٍ ثلاثةٍ بني المشهد الشعري فنيّاً وجمالياً عليها حسب المعادلة التالية:

هي = الشمس ← بهجة
هي = القضب ← ليناً
هي = الرئم ← طرْفاً وجيداً
صورة متكاملة الأبعاد

ومثل ذلك قول المتنبي:

بَدَتْ قَمَراً وَمَالَـتْ خُـوْطَ بَـانٍ وفَاحَتْ عَنْبَراً وَرَنَـتْ غَـزَالا[2]

---

(١) البحتري: الديوان ٥٩١/١.

(٢) المتنبي: الديوان ٢٢٤/٣.

حسب المعادلة التالية:

هي = قمراً ⟵ الجمال – الاستدارة – الإضاءة..

هي = خوط بان ⟵ التناسق – جمال الجسد..

هي = عنبراً ⟵ الرائحة – العطر..

هي = غزالاً ⟵ الرشاقة – الجمال – الإثارة..

وكأننا أمام لوحة مرسومة تصوّر جمال تلك المرأة وإشراقها ورشاقتها وتناسق جسدها مضافاً إليها إحساس رائحة العطر الذي يفوح منها، فجمعت الصورة التشكيلية تلك البصر إلى الشم في تراسلٍ جمالي حسّي مميّز.

ويبدو بناء الشكل الفني الصوري من خلال عقد التشبيه بين صورتين متكاملتي الأطراف واضحاً وجلياً في قول ابن المعتز:

وكأنَّ السُّقَاةَ بينَ النَّدامَى ألفات على السطورِ قيام(١)

إذ نرى صورة السقاة المنتشرين وقوفاً بين الندامى كصورة الألفات المنتشرة في السطور المكتوبة، و يتميّز هؤلاء بظهورهم الواضح الجذّاب بين الآخرين، وتتميّز الألفات بتلك الميزة أيضاً؛ أي بارتفاعها وقيامها وظهورها الواضح بين سائر الحروف، وهو تشكيل بني على علاقة بعيدة بين العناصر الأساسية في الصورتين قريبة إلى الخيال لطيفة على الذهن.

بيد أنَّ مثل هذه الأساليب البنائية في المشهد الشعري قد توصل اللوحة إلى حدّ الإغراب والغموض، أمَّا إذا حاول هذا المبدع أن يتصرّف في العبارة التي يسوق بها التشبيه بشيء من القيود وحسن الصياغة فإنه يمنح صورته جمالاً على جمال بحسن سبكها، وإثارته لانفعال المتلقي عبر إثارة متعته وذائقته كما في قول المتنبي:

هامَ الفُؤادُ بأعرابيةٍ سَكَنَتْ بَيْتاً مِنَ القَلْبِ لم تمْدُدْ لهُ طُنُبا

مَظْلُومَةُ القَدِّ في تشبيهِهِ غُصُناً مَظْلُومَةُ الرِّيْقِ في تشبيهِهِ ضَرَبا(١)

---

(١) ابن المعتز: الديوان ٢/٢٦٥.

يتوالى التشكيل الصوري في البيتين بشكلٍ مثير، ويزيد بناءه إثارة، مفردة «مظلومة» التي تضفي على التشبيهين في البيت الثاني شيئاً من الجمال، فلو شبّه القدّ بالغصن، والريق بالعسل لتوقفت الإثارة في اللوحة من حيث الجمال عند حدٍّ يسير. لكنه بإبداعه استطاع أن يزيد من درجة الإثارة حين جعل «القدَّ» أجمل من الغصن، و«الريق» أحلى من العسل، وتشبيههما بهما ظلم كبير لأنهما أجمل وأحلى، وعليه التفَّ الشاعر على الشكل البنائي لمشهده من خلال هاتين الصورتين التشبيهيتين وأغناهما جمالاً.

ومثل ذلك نجده عند أبي تمام حين يقول مادحاً:

وَرُحْبَ صَدْرٍ لَو انَّ الأَرْضَ واسِعَةٌ ... كَوُسْعِهِ لم يَضِقْ عن أهلِها بَلَدُ(٢)

حيث جاء التشكيل الفني لديه مبنياً على التشبيه العكسي الذي فيه شيء من المبالغة المحببة التي أضفت على المشهد جمالاً خاصاً.

فصدر الممدوح الرحب أوسع من الأرض، ولكن الشاعر لم يشبّه رحابة صدر الممدوح بالأرض الواسعة بل عكس البناء التشكيلي ليشبّه رحابة الأرض بصدر الممدوح ليجعل المتلقي أمام مرآةٍ تعكس الشكل المخالف للمعتاد فرحابة الأرض دون رحابة صدر الممدوح في نظره.

والأسلوب التشبيهي للبناء الصوري ذاته يتكرر عند المتنبي حين يقول:

تَضِيْقُ عنْ جَيْشِهِ الدُّنْيا فلو رَحُبَتْ ... كَصَدْرِهِ لم تَبِنْ فيها عَـسَاكِرُه(٣)

لقد استطاع هؤلاء الشعراء أن يستثمروا – بشكلٍ لم يكن مألوفاً قبلهم - تلك التشكيلات الفنية المعتمدة على توليد الصور الواقعية والمتخيّلة لإظهار قيمٍ أسلوبيةٍ بلاغية وتوظيفها في رسم مشاهدهم الشعرية، وكان الإيجاز من أهمها حيث يوظّف شكله الرمزي في الصورة ليعطيها قيمة جمالية وفنية

---

(١) المتنبي: الديوان ١/١١١.

(٢) أبو تمام: الديوان ١/٢٤٣.

(٣) المتنبي: الديوان ٢/١٢٠.

رفيعة، فالبحتري حين أراد أن يصف شجاعة بني تغلب وصفها من خلال التشبيه الذي يعتمد على الإيجاز والتكثيف في أداء المعنى فقال:

يَمْشُونَ تَحْتَ ظُبَا السُّيُوفِ إلى الرَّدَى ... مَشْيَ العِطَاشِ إِلَى بَرودِ المَشْرَبِ[١]

فشبّه سير القوم إلى الحرب، وتشوّقهم لها، وحرصهم على خوضها مع كل ما فيها من ألم وتخوّف من الموت، بمشي من ألهبت أكبادهم شدة الظمأ وتملكهم الشوق إلى الماء العذب البارد الذي يتوقعون منه أن يطفىء ظمأهم.

هذه الإيحاءات كلها والدلالات التي توصّلنا إليها، متلقين لها، قدّمها الشاعر من خلال تشبيه موجز اعتمد على مفردات كثيفة الدلالات منظمةٍ في بناء يتكوّن من صورتين متقابلتين تشبيهياً وصورياً.

ويكرّر ابن الرومي الوسيلة الفنية التشكيلية نفسها حين يصف شاجي المغنية مع الأثر الذي تركته في نفسه بتشبيه موجز كثيف الإيحاءات:

أيُّها النَّاسُ ويحكم هــل مُغِيْــثٌ ... لشَجٍ يَسْتَغِيثُ من ظُلْــمِ شَــاجِي

من مُجيري مِنْ أضْعَفِ النَّاسِ رُكْناً ... ولعيْنَيـــهِ سَـــطْوَةُ الحجَّـــاجِ[٢]

فسطوة عينيها شبههما الشاعر بسطوة الحجاج فكان أثر تلك النظرة فيه كبيراً للغاية، وقد أوجز هذا الأثر وشدته من خلال هذا التشبيه الذي أعطى معاني ودلالات وإيحاءات كثيرة على إيجازه.

ومثل ذلك نراه في قول المتنبي:

إذا شِئْتَ حفَّتْ بي على كلِّ سَــابِحٍ ... رجالٌ كأنَّ الموْتَ في فمها شَهْدُ[٣]

فقد شبّه حبّ هؤلاء الرجال للقتال في سبيل ما يؤمنون به والموت من أجله كمن يستعذب طعم حلاوة العسل في فمه:

---

(١) البحتري: الديوان ٨٢/١.

(٢) ابن الرومي: الديوان ٤٨٩/٢.

(٣) المتنبي: الديوان ٣٧٤/١.

وهو إيجاز يكثّف الحالة العلائقية التي أراد المتنبي أن يعبّر عنها في لوحته الشعرية.

لم يكتف الشعراء العباسيون بالاستعانة بالأسلوب التشبيهي في التشكيل الصوري لمشاهدهم الشعرية في إطار البيت أو البيتين بل تعدّوا ذلك إلى رسم مشهدٍ متكاملٍ يتضمن لوحات جزئية عدة حيث يسترسل الشاعر في تفصيلات مشهده حسب ما تستدعيه الحاجة من تلك اللوحات التي تتداخل عناصرها، وتتناسق ألوانها كي تعطي المشهد العام النهائي للشكل المصوّر، ولو أردنا أن نحذف جزءاً منها لأصاب المشهد خللٌ واضحٌ، فالشكل التصويري يفقد كثيراً من قيمته إذا فقد أحد أجزائه وهذا يذكرنا بالوحدة العضوية في القصائد الشعرية التي نالت قسطاً وافراً من الدراسة التي اعتبرت أنَّ الشعر القديم عموماً يفتقدها.

لكننا نرى أنَّ النظر إلى تلك القصائد في أجزاءٍ منها نظرة فنية تصويرية تشكيلية يجعل القصيدة قادرة على تحقيق تلك الوحدة في جزء منها على الأقل، فالمشهد الشعري المكوّن من أبيات عدّة محاولاً رسم صورة لشكلٍ ما أو حالةٍ ما، هو كالمشهد التصويري الفني المتكامل الذي يحاول نقل صورة شكل ما أو يعبّر عن حالة تعتري الفنان ويقوم على عناصر جزئية تؤلّف في مجموعها جمالية هذا المشهد وتحدّد قيمته الفنية.

ويساعد التشكيل الصوري بأسلوبه التشبيهي على تشكيل عناصر ذلك المشهد الذي نرى منه في قول ابن الرومي حين يصطفي مفردةً دون غيرها، وصفة دون غيرها[1] ليربط عناصر مشهده وأجزائه مكوّناً شكلاً فنيّاً للممدوح رآه ونقله للمتلقي قائلاً:

كالسَّيْفِ في القَدِّ والصَّرَامَةِ والرَ وعَـــةِ لكـــنَّ حَلْيَـــهُ أَدَبُـــه

---

(١) الجرجاني: أسرار البلاغة ص١٥٢.

كالغَيْثِ في الجُودِ والتّبرّعِ والـ إطْبَـاقِ لكـنَّ صَـوْبَه ذَهَبُـه
كالبَدْرِ في الحُسْنِ والفخامةِ والرِّ فْعَـةِ لكـنَّ ضـوءَهُ حَـسَبُه
كالدَّهْرِ في النَّفْعِ والمضَرَّةِ والـ ـحُنكَةِ لكـنَّ رَيْبَـهُ غـضَبُه
وكـل أشْـبَاهِهِ الَّتـي ذُكِـرَتْ دونَ التي بلّغَـتْ بِـهِ رُتَبُـه(١)

رسم الشاعر مشهده من خلال تشبيهات عدة جاءت على الشكل التالي:

هو ــــ السيف ــــ القدّ ــــ الصرامة ــــ الروعة
هو ــــ الغيث ــــ الجود ــــ التبرع ــــ الإطباق
هو ــــ البدر ــــ الحسن ــــ الفخامة ــــ الرفعة
هو ــــ الدهر ــــ النفع ــــ المضرة ــــ الحنكة

وكل تشبيه منها ينتهي إلى صفة هي على التوالي: الأدب – العطاء والكرم - الحسب و النسب – الذكاء.

لقد رسم الشاعر لممدوحه صورة مفصّلة الأجزاء في تشبيهات متتالية، فهو يشبه السيف قواماً واعتدالاً ومضاءً وفتكاً وبهاءً، وهذه التشبيهات تبدو قليلة أمام تمتّعه بالأدب والأخلاق الكريمة، فأعطاه صورة أخرى عندما شبهه بالمطر الغزير في تدفّقه وخصبه بل جعل الفرق بينهما أنَّ المطر ينشر الماء لتخصب الأرض والممدوح ينثر الذهب على الناس كرماً وعطاءً كي يصيبهم الخير، كما شبهه في صورة ثالثة بالقمر المنير في السماء بمكانته العالية فجعله ينفرد عن غيره بالحسب والنسب، وفي صورة أخرى شبهه بالدهر نفعاً وحنكةً وضرّاً.

وختم تشبيهاته تلك بأن جعل الممدوح أعلى رتبةً من كل ما شبهه به ليحظى بالشكل المثالي أمام المتلقي بمشهدٍ تصويري فيه لوحات تفصيلية متعدّدة اعتمدت على الأسلوب التشبيهي في رسم عناصرها.

---

(١) ابن الرومي: الديوان ٣١٢/١.

من هنا يصبح المتلقي أمام مشهدٍ متكاملٍ يصوّر هذا الممدوح بتفصيلات تصويرية متعدّدة، فإذا فقدنا جزءاً منها نصبح أمام مشهدٍ فنّي تمَّ التعتيم على قطعةٍ منه، أو فُقِد جزءٌ منه فأصابه ضررٌ فنّي وخللٌ جمالي أثَّر في قيمته، لذلك نرى أن أسلوب الشاعر الذي اتبعه في رصد هذه التشبيهات قد منح الشكل المصوّر رؤية فنية جمالية أراد الشاعر إيصالها للمتلقي – حسب وجهة نظره في ممدوحه -.

إن استخدام الأساليب التشبيهية ضمن التشكيلات الصورية التي يلتقطها الشاعر الفنان في رسم صوره الشعرية كانت أحد أهم جوانب التجديد في التشكيل الفني للشعر العباسي، حيث أصبحت هذه الصور تتنامى في قصائدهم ونتاجهم الشعري لتسلك مسالك فنية جميلة وترسم مشاهد شعرية متكاملة الأطراف متناسقة الأجزاء حيث التجسيد المتكامل للمشهد من بدايته إلى نهايته، والعناية بالتفصيلات التي تحرّك قوى الفكر وتتقصّى أجزاءها وتسبر أغوارها وتزيد متعة التلذذ بملاحقة أبعادها الفنية والجمالية.

ويأتي هذا الاستثمار للرؤية التشبيهية في التشكيل الصوري ليدخل ضمن العناصر التي تبني التشكيل الفني العام للصور الشعرية وللقصيدة برمّتها، وقد ظهر بطرق وأساليب متعدّدة كما رأينا، وكان ظهوره مباشراً أو غير مباشر في التناول، مفرداً أو مركباً في البنية، محسوساً أو متخيلاً في الأطراف، موظّفاً توظيفاً يتناسب مع الحالة التصويرية المتناولة فنيّاً عند الشعراء العباسيين.

من هنا لا يمكننا أن نستبعد علاقة ذلك كله بالفنون الأخرى وإن كانت طبيعة التصوير الكلامي مفردات ومعانٍ في الشعر مختلفة في أدائها وتعبيرها عن طبيعة التصوير الفني كرسم خطوط وألوان وأشكال، إلاَّ أنَّ الحالة الذهنية الفنية فيهما واحدة، والشعراء يعمدون في تمثيل الطعوم والروائح والصور إلى رؤيتهم التشبيهية للأشياء بعضها ببعض، وهو أسلوب تقاني يتم فيه تشكيل الصور لتوحي بتلك الأشكال والألوان، فالشاعر لا يمتلك ألوان

المصوّر ولا ريشة الرسّام، لكنه يتخذ من التشبيه والاستعارة والكناية والرمز وغيرها من التقانات التي تميّز رؤيته التشبيهية، أدوات له يحرّك بها الصور في ذهنه ويخلق أشكالاً بديعةً منها، ويعتمد في تصويرها على أشكال الأشياء الأخرى وألوانها وحجومها فيصوّر بالمفردات ما تصوّره ريشة الفنّان بالخطوط والألوان لتتبدى جميعاً في بناءٍ فني جميل.

ثالثاً- التشكيل الإيقاعي:

إنَّ تقارب الفنون أمرٌ واردٌ كما سلف، وهو محرّك فعلي للعمليات الإبداعية، وعندما نتحدث عن علاقة الإيقاع بالشعر فنحن نتحدث عن علاقة فن الموسيقى به، فالإيقاع على هذا النحو هو فن الموسيقى المتعلّق بفنّ الشعر. وذلك في محاولة إظهار أثر هذه العلاقة على تشكيل اللوحة الشعرية في القصيدة العباسية، ومن ثمَّ أثرها في التكوين العام للمشاهد الشعرية فيها.

ويبرز التشكيل الإيقاعي عنصراً من أهم عناصر البناء الشعري لأنّ المادة الأولية للشعر – بوصفه فنّاً لغوياً – هي المفردات التي تتكون أساساً من مجموعة من الأصوات التي يتمّ إخضاعها عند تشكيلها فنيّاً لتنظيم خاص يمثّل التأثير الجمالي للفن؛ هذا التنظيم هو التشكيل الإيقاعي الموسيقي لتلك المفردات. وبالضرورة يخضع الشاعر في تأليف جمله بعامة إلى قوانين هي قوانين التوافق الصوتي وتتمثّل كما يقول حسني يوسف في إطارين أساسيين:

«١- التوافق الإيقاعي الذي يمثّله الوزن. ٢- التوافق الصوتي الذي يتمثّل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري، ويتمثّل هذا التوافق في مظهرين:

١- توافق صوتي يحاول خلاله الشاعر اختيار كلماتٍ بعينها ليحدث بها جناساً صوتياً.

٢- توافق صرفي هو الذي يتحقّق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلي للكلمات الذي يتمثّل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت»[١].

أمّا الإيقاع في الفن فيأتي معناه في إطار «الاتّزان والتناغم»[٢] بين مكونات اللوحة أو التمثال أو الرقصة وعناصرها وموضوعها، وظهور حالة من الانسجام والتآلف بينها، وعليه يعتمد الإيقاع في «الفن التشكيلي أو فنون الزخرفة، نوعية الألوان المستعملة ومساحاتها ودرجة التكثيف لديها، وهو في فن العمارة يعتمد على الميدان ووسائل التكوين الواحدة بعد الأخرى»[٣].

من هنا، يمكننا أن نطلق تسمية الإيقاع على الوزن الذي يعطي الشعر حالته الموسيقية المؤثّرة في المتلقي، ولذلك يعتبر ركناً رئيساً في تشكيل البنية الصوتية للمشاهد الشعرية، ودونه يفقد النص هويته ويفقد حقيقته، حيث يعتبر جريانه في الكلام أصل النشأة في الشعر[٤]. لكنّ النقاد ميّزوا بين الوزن العروضي والإيقاع تمييزاً يقوم على النغم وتقسيم الزمان بالحروف، فقال ابن فارس: «إنّ أهل العروض مجمعون أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنَّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[٥].

وعليه يكمن الإيقاع في الشعر في العلاقة بين الأصوات في الكلمة الواحدة والعلاقة بين أصوات الكلمات والعبارات في البيت الشعري الواحد وفي النص الشعري برمّته، وهنا تختلف موسيقى القصيدة عن الموسيقى

---

(١) يوسف، حسني: موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩. ص١١-١٢.

(٢) عيد، كمال: فلسفة الأدب والفن. ص٥٥.

(٣) نفسه: ص٥٥.

(٤) الطرابلسي، محمد الهادي: تحاليل أسلوبية. دار الجنوب للنشر –مفاتيح، ١٩٩٢. ص٤١.

(٥) ابن فارس، أحمد: الصاحبي في فقه اللغة. تح: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة، بيروت، ١٩٦٣. ص٢٧٥.

البحتة، فموسيقى القصيدة أو الإيقاع فيها ينبع من علاقات صوتية مرتبطة بمفردات النص ومعانيه بحيث ترسم لوحة كلامية مصوّرة لبعد فكري وناقلة لأحاسيس ومشاعر عبر لحنٍ شعري ينسجم مع الأداء الوظيفي للغة الشعرية.

أمّا في فن الموسيقى، فيلمح الإيقاع في تتابع الأصوات مع بعضها مربوطة بزمنٍ دقيق بينها لتكوين زمنٍ عام في النهاية[١] يؤدي وظيفته التأثيرية في المتلقي من خلال التأثير في حاسة السمع لديه ودغدغة أحاسيسه المختلفة.

وبما أنَّ الشعر أحد الفنون التشكيلية الجميلة فإنَّ قنوات التوصيل والتأثير، يفرضها السياق التأثيري للنص، تتغيّر تبعاً لطبيعته وخصوصيته، وهو الأمر الذي ينطبق على الفنون كلها ومنها فن الموسيقى، فالشعر يؤثّر في المتلقي بمتعتيه الزمانية والمكانية على اعتبار أنه أفاد من فن الموسيقى الزماني، وفني الرسم والنحت المكانيين، إضافة إلى ما يمكن أن نسميه:متعته الشعرية التي يفرضها حالةً وجدانية عقلية في آن واحد.

حاول بعض الباحثين تحديد الإيقاع من خلال الشعر فجعلوه مدركاً كمّياً على أساس الانتظام، ومدركاً نوعياً على أساس الحركة والانسياب، فقيل في تحديد الشعر: «إنَّ الشعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قولٍ منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية فإنَّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر»[٢]، ولذلك يمكن تحديد الإيقاع بالإجمال بأنه يحدث بـــ «تكريرٍ دوري لعناصر متعدّدة في مواقعها المتشابهة، لإحداث التساوي في اللا متساوي والكشف عن التماثل داخل المختلف، أو تكرير المتشابه للكشف عن الخصيصة الخيالية لهذا المتشابه، وإقرار الاختلاف ضمن الوحدة»[٣]. وعليه يكون لموسيقى الشعر أوزان «هي بحور الشعر،

---

(١) عيد، كمال: فلسفة الأدب والفن. ص٥٥.

(٢) أرسطوطاليس: فن الشعر. ص١٦١.

(٣) بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث. دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩. ١٩٠/١.

ولكل وزن منها إيقاعه الخاص الذي يتنوّع ويتعدّد ضمن البحر نفسه، كما أنَّ للإيقاع نغمه المميّز الذي تحدّد أصوات الحروف درجة نبرته، والإيقاع هو جرس التفعيلة التي هي مقياس الوزن وصورته ومحتوى نبراته»(١).

ومن هنا يكون للإيقاع أثرٌ في التشكيل الفني للشعر والتكوين الأساسي للصورة، وفي نهاية الأمر ليس لإيقاع الكلام من وظيفة غير أن يرجّع صدى إيقاع الفكر(٢)، ويلبّس أداة التعبير الفني في الشعر – الكلمات – هالة فنية جديدة، لذلك رأى بعضهم أنَّ الإيقاع يتمكّن من الشاعر قبل تشكيله لعمله الشعري، حيث يسيطر إيقاع العمل الشعري عليه قبل الدخول في العملية الإبداعية «ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكّل بها هذا العمل... وهو يبدأ عمله عندما يهيمن عليه الإيقاع الموجّه إلى التشكيل»(٣).

وبما أنَّ المنشأ الرئيس للإيقاع هو الموسيقى والأصوات يجب أن نشير إلى سيرورته داخل النص الشعري، والأثر الذي تتركه هذه السيرورة في بناء الصورة الشعرية من خلال ذلك، فبعد دراسة الأصوات في النصوص الشعرية حُدّد الإيقاع على أنه خطاب يكرّر جزئياً أو كليّاً الصورة الصوتية ذاتها، فالأصوات في الشعر تنحو نحواً منتظماً مختلفاً عن الأصوات في غيره، ويكمن الخلاف بين الباحثين في أسباب هذا الانتظام وكيفيته(٤).

فالانتظام الإيقاعي في التشكيل الشعري هو الذي يفصح عن المعنى، وهو لا يتأتّى من موسيقى خارجية فقط إنما من أخرى داخلية، تشتركان في أخذ دورٍ في بناء المشاهد الشعرية، يقول أبو فراس وقد حقّق الاندماج بين

---

(١) عمران، عبد اللطيف: شعر أبي فراس الحمداني (دلالاته وخصائصه الفنية). ص٢٥٢.

(٢) تليمة، عبد المنعم: مداخل إلى علم الجمال الأدبي. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨. ص١١١.

(٣) إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤. ص٢٦.

(٤) البحراوي، سيد: في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٨. ص٥٠.

الإيقاع خارجياً وداخلياً في مشهده الشعري، وجعلهما تحت تأثير الانفعال المتمركز حول معانيه النفسية العميقة:

مُصابي جَليلٌ، والعــزاءُ جميــلُ   وظَنّي بــأنَّ اللهَ ســوفَ يــديلُ

جراحٌ، وأسْرٌ، واشْتِياقٌ، وغُرْبَةٌ   أُحمَّلُ؟ إنِّــي بَعْــدَها لحمــولُ[1]

وقد عُدَّ الوزن مكوّناً إيقاعياً خارجياً رئيساً منذ القدم[2]، وله خصائص إيقاعية تصاحب إيقاع الكلام، وتحدّد مواقع خاصة به تتمثّل في البحور والقوافي في الإطار الخارجي، وفي الإطار الداخلي تتمثّل في موسيقى الحشو وأنماط تشكّلها عبر التفعيلات والبنى البديعية والبنى النحوية؛ فالوزن الشعري والقافية والألوان البديعية التي يبني الشاعر من خلالها صوره، إضافة إلى طبيعة التراكيب وأسلوب صياغتها نحوياً ولغوياً، تجعل القصيدة ذات إمكانات فنية عالية حين يتمكّن الشاعر من توظيفها توظيفاً عميقاً في الأبنية التشكيلية لنصه.

من هنا، ينقسم الإيقاع في الشعر إلى إيقاع وزني وإيقاع لغوي في وصل الأصوات وتوزيع الكلام وتشكيل وحداته وارتباطه بالمستويات البنائية في القصيدة الشعرية الصرفي والنحوي والدلالي، حيث يدخل في نسيج كل منها ويؤثّر فيها مجتمعة.

وبالنظر إلى العصور المختلفة نرى أنَّ كلَّ عصر منها قد تميّز بإيقاعه الخاص من خلال استخدام وسائل تعبير فنية خاصة به، وهذا التميّز ينبع من الوعي الفني في اختيار التشكيل الإيقاعي المناسب لأي فن من الفنون تشترك في ذلك القصيدة والبناء والتمثال والموسيقى.

والتشكيل والإيقاع في هذه الحالة «يكتسبان ملامحهما من الإحساس بالزمن المتغيّر، ومن استيعاب أبعاد الواقع ومضامينه، فالشكل الجديد يتشكّل

---

(١) أبو فراس الحمداني: الديوان. ص٢١٨.

(٢) آلوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩. ص٥٨.

في ذروة تشكّل المعنى الجديد»[1]. وهذا ما شهده العصر العباسي تحديداً، حيث أنَّ التجديد الشعري فيه كان طبيعياً بل ضرورياً فهو انعكاس للحياة الجديدة، وهذا التجديد طال المفردات والتراكيب والصور والأخيلة كما طال الأوزان والقوافي، وقدّمت موضوعات مختلفة في ظلّ ذلك، كما ظهر نزوع لدى الشعراء نحو أوزان جديدة تمثّلت بالمزدوج والمخمّسات والمسمّطات والرباعيات التي منها قول أبي نواس:

اسْـقِنيها يـــا نَــديمي بغَلَــسْ	**لا بضَوْءِ الصُّبْحِ بَلْ ضَوْءِ القَــبسْ**
اسْقِنيها مِــنْ قِيــامي خمْــسَةً،	**فإذا دَارَتْ فمنْ شــاءَ حــبَسْ**[2]

والرباعيات تتكوّن كما نلاحظ من أربعة شطور تتفق أولها وثانيها ورابعها في قافية واحدة، أمّا الشطر الثالث فقد يتفق معها بالقافية وقد لا يتفق.

وعلى هذا فقد شهد العرب بوساطة إيقاعات شعرهم أنواعاً متعدّدة من التشكيلات الجديدة تحوّلت بالقصيدة الشعرية من الشكل المعهود في القصيدة الجاهلية إلى الشكل الذي نراه في القصيدة المعاصرة، مروراً بحركات التجديد التي طالت الأبنية الداخلية فيها شكلاً ومضموناً لينبثق جمال ذلك ومواضع التعجب فيه عن «عملية الائتلاف التي تحصل بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي»[3] في القصيدة الشعرية الجميلة.

لقد كانت الموسيقى الشعرية هي التعبير الفطري الذي رافق الأداء الشعري العربي، وكلاهما جاء استجابة فطرية سابقة للتقانات العروضية، لذلك أعلى العربي من شأن موسيقى الشعر التي كانت في نظره الوسيلة المؤثّرة والمساعدة في الإلقاء الشعري من ناحية، وساقت شكل تحرير البيت

---

(١) المقالح، عبد العزيز: الشعر بين الرؤية والتشكيل. دار طلاس، دمشق، ط٢، ١٩٨٥. ص١٣.

(٢) أبو نواس: الديوان. ص٣٣٨.

(٣) اليوسفي، لطفي: الشعر والشعرية. الدار التونسية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٩٢. ص٥٣.

الشعري ورسمه في شطرين متساويين بينهما مسافة الصمت اللازمة للتنفس، والمبرزة لتساوي عدد التفعيلات من ناحية وتوازيها في كل شطر شعري من ناحية أخرى.

وفي العصر العباسي، توثّقت الصلة بين العروض العربي وفنّي الموسيقى والغناء، واتّسعت دائرة تطوّر الأشكال الشعرية، وبدأ الشعراء يجدّدون في التشكيل لديهم صورةً ووزناً وأسلوباً بلاغياً وتقانة بديعية لتجسيد العلاقة بين مؤلفي الشعر ومن يتغنون به، ولإيجاد حالة من التوافق والانسجام بين الفنين – كما أشرنا سابقاً -.

كما امتدّ هذا التأثير ليطال الحالة الانفعالية للشاعر حيث استعمل عروضاً تتناسب إيقاعياً مع حالته الانفعالية، فيكون المعوّل في إيجاد الموسيقى المناسبة للقصيدة وموضوعها ليس البحر الشعري، بل الكميات الإيقاعية في هذا البحر؛ أي فواصل الزمن التي تستغرقها بنى الإيقاع فيه، ولذلك أكثر الشعراء العباسيون الخمريون – على سبيل المثال – استخدام الإيقاعات التي تتناسب مع العشق واللهو والمجون التي صوروها في قصائدهم، وجعلوها مرتبطةً بالغناء والموسيقى[1]، من ذلك قول أبي نواس:

نبِّــــه نـــــديمَكَ قـــــد نَعـــــسْ   يـــسْقِيكَ كأســـاً فـــي الغلَـــسْ

صِـــــرْفاً كـــــأنَّ شُـــــعاعَها   فـــي كـــفِّ شـــارِبها قَـــبَسْ[2]

وذلك لارتباطهما بهذه الحالات الشعورية ولأثرهما في تشكيل رؤى الشاعر وتحريك مخيلته لرسم صور معبّرة تؤثر في المتلقي بعدئذٍ.

من هنا نقول: إن الإيقاع المتعلّق بالموسيقى والأصوات يتميّز عن الإيقاع المتعلّق بالمفردات التي تشكّل المعاني، ولكل منهما أثره في تشكيل الصورة فالموسيقى الخارجية هي التي تقوم على التشكيل والتنسيق الصوتي

---

(١) التلاوي، محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص٥٢-٥٣.

(٢) أبو نواس: الديوان. ص٣٤٧.

وتخضع لقانون التوافق والتماثل الصوتي، أمَّا الموسيقى الداخلية فإنها تقوم على التنسيق الصوتي والمعنوي في الوقت ذاته بين المفردات التي تكوّن الأبنية الداخلية للصورة، فبنية الدلالة التي تشكّل الشعر، أو يشكّلها الشعر على السواء تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميّزاً في علاقات التراكيب والدلالة(١)، فالإيقاع والتكرار، ونوع الحروف، والتمثيل، والتقسيم، والتصوير، والتقابل، والتوافق المعنوي... كله يأتي انعكاساً للتجربة وتمييزاً لها وتحديداً لمعانيها التي تمتلك إيقاعاتها الخاصة.

وللدخول في جزئيات الحديث عن التشكيل الإيقاعي في الشعر العباسي، فإن الدراسة ستبتعد عن الشكل التقليدي في دراسة البحور الشعرية العربية المعروفة – وهي عنصر هام يُبْنَى الشعر العربي على هياكله – وتفاصيل أوزانه وتفعيلاته وضروراته وعيوبه.

لكننا سنشير إلى أهم الأنماط التجديدية التي بُني الشكل الفني للشعر العباسي من خلالها، وأثّر في الموسيقى الخارجية والداخلية لصورها ومشاهدها وتكوينها الفني والجمالي، مع الأخذ بالحسبان أنَّ التجديد الذي نشير إليه قد طال المتحول الصوري فالدلالي بينما ظلّت التقانة العروضية، والقوافي الموحّدة تقليداً مشتركاً – إلى حدٍّ ما - لمن سبقهم.

وستقتصر الدراسة على دراسة الموسيقى الخارجية المتمثّلة بالوزن والقافية عنصرين رئيسين فيها، ويشير البحث فيما يلي إلى أثر الموسيقى الداخلية في التشكيل الفني للشعر العباسي المتمثّلة بالأنماط البديعية وأثرها في تكوين تلك الأبنية والصور.

وقد تعدّدت الدراسات في هذا المجال إلاَّ أنها لم تلتقط بوضوح طريقة تأثير الأصوات في اختيارات الشاعر، وأسباب هذه الاختيارات لهذا الوزن أو لهذه القافية دون ذاك أو دون تلك في مناسبة من المناسبات أو قصيدة من

---

(١) عصفور، جابر: مفهوم الشعر. دار التنوير، بيروت، ط٣، ١٩٨٢. ص٢٤٣.

القصائد، حيث تتحدّد موسيقى القصيدة من خلال لوحاتها الشعرية عن طريق إيقاعاتها التي تنتج أولاً عن الوزن والقافية؛ فهما عنصران رئيسان في تكوينها لكنّ قوانينهما بدت غائبة في النقد العربي وظلّت تحت إطار الفطرة التي نشأ عليها الفنان عموماً، العربي والمسلم على وجه الخصوص، فلا ضرورة تلزم الشاعر الحقيقي، كما يرى بعض النقاد القدامى، أن يعرف قواعد العروض قبل قول الشعر لأنّ الطبع والذوق سيقودانه إلى ذلك فابن رشيق يقول نقلاً عن أبي عمرو بن العلاء الذي يشير إلى معرفة النابغة الفطرية في العروض: «وكان يقوي في شعره، فدخل يثرب فغنّيَ بشعره، ففطن فلم يعد للإقواء»[(١)]، أمّا ابن قتيبة فيقول: «والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزَه وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونقَ الطبع ووشيَ الغريزة»[(٢)].

ومع ذلك برزت دعوات وتلميحات تشير إلى ضرورة الاختيار الجيد للوزن والاهتمام بالقافية. يقول ابن طباطبا: «فمن صحَّ طبعُه وذوقُه لم يحتج إلى الاستعانة على نَظْمِ الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستَغْنِ عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها»[(٣)]، وذلك لأنهما يؤثّران في بناء الصورة الشعرية.

لكنّ هذه الدراسات بقيت عند حدود ما قدّمه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وما تابعه الأخفش منها، ومن جاء بعدهما... ولم تخرج عن هذا، وليس المقام هنا بصدد إعادة ما ذكر حول البحور الشعرية وأسمائها وأوزانها وتفعيلاتها وقوافيها، إنما هي محاولة لتحديد ملامح علاقة الموسيقى الشعرية وإيقاعاتها بالتشكيل الفني للصورة والمشهد الشعري في الأشعار العباسية وسيتم ذلك من خلال:

---

(١) ابن رشيق: العمدة. ١٦٨/١.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ص٣٧.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر ص٥-٦.

١ - الوزن:

إنَّ للإيقاع والموسيقى أثراً في تكوين الشعر العربي القديم بصورة عامة، بيد أنَّ لهما في العصر العباسي أثراً خاصاً ينبع من خصوصية العصر نفسه، والشاعر حين ينطلق في مشروعه الفني يعلم بادئ ذي بدء أنه سيتحدث في المدح أو الرثاء أو الهجاء أو الخمرة أو الحكمة، وأنَّ عليه أن يستعمل لغة مألوفة لعصره بكلماتها وصورها وإشاراتها وصيغها الثابتة، لذلك لابد أن يختار العاملين الأساسين في تكوين صيغ اللغة الثابتة وهما: الوزن والقافية. ولهذا الاختيار علاقة بالضرورة ببناء الصور الشعرية فنيّاً من الداخل، وبين موضوعات تلك المشاهد بصورها المتعددة، فربما نجد تناسباً بين البحر وطبيعة المعنى الذي تقدمه القصيدة كما رأى بعض الباحثين(١)، الأمر الذي يخلق تناغماً تعبيرياً في المشهد الشعري فلكل بحرٍ صيغه العروضية، وهذا النسيج العروضي هو ما يجعل البحر أكثر مناسبة من غيره للتعبير عن نوعٍ خاصٍ من الأفكار أو الأحاسيس.

ففي رأي بعض الباحثين أنَّ البحر الطويل بإيقاعه البطيء والهادئ أكثر مناسبة للانفعالات الهادئة الممزوجة بعنصر التأمّل، ويتلاءم الخفيف كذلك مع الحالات النفسية والانفعالية التأمليّة، بينما يتلاءم الكامل مع الانفعالات القوية سواء أكانت ممزوجة بالفرح أم بالحزن، وحينما يتزايد نشاط الانفعال فإنَّ الوافر قناة ملائمة له، مما يعني أنَّ طبيعة محتوى الفكرة والانفعال تقتضيان وتبعثان على اختلافات الشكل كلها في المظهر الإيقاعي لأنَّ البحر يوفّر للمعنى تنسيقاً صوتياً يسند الدلالات.

---

(١) هدارة، مصطفى: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. دار المعارف، مصر، ١٩٦٣. ص٥٣٨. والمجذوب، عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب. دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٧٠. ١/٧٢-٧٣.

إنَّ كل ذلك يعني تحديد طابعٍ نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان كما يشير عز الدين إسماعيل[١]، وهي فكرة قديمة أشار إليها حازم القرطاجني عندما قال: «فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوةً، وتجد للبسيط سباطة وحلاوة، وتجد للكامل جزالةً وحسن اطّراد، وللخفيف جزالةً ورشاقة، وللمتقارب سباطةً وسهولةً، وللمديد رقّةً وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء»[٢]، لكننا نجد بعض الشعراء العباسيين قد خالفوا هذا حين استخدموا بحوراً لا تتناسب مع تلك الأفكار، فالمتنبي عندما يقول في البحر الطويل:

وَقَفْتَ وما في الموْتِ شَكٌّ لِواقِــفٍ ... كأنَّكَ في جَفْنِ الرَّدَى وهُوَ نَــائِمُ

تَمرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَــى هَزِيمَــةً ... ووَجْهُكَ وضَّاحٌ وثَغْرُكَ بَاسِــمُ[٣]

أو عندما يقول:

وما الخَوْفُ إلاَّ ما تَخَوَّفَهُ الفَتَــى ... ولا الأَمْنُ إلاَّ ما رَآهُ الفَتى أمِنــا[٤]

فهو بعيد كل البعد عن الانفعالات الهادئة لأنها انفعالات محتدمة عبّر عنها الشاعر بألفاظٍ جزلةٍ قوية، وأنتج تغيّراً واضحاً في الطابع النفسي للبحر الطويل اختلف عمّا تحدّث عنه النقاد. كذلك ما نجده في قول أبي نواس في المديد:

يا كَثِيــرَ النَّــوْحِ فــي الــدِّمَنِ ... لا عَلَيْهَــا بَــلْ علــى الــسَّكَنِ

سُــــنَّةُ العُــــشَّاقِ واحِـــدَةٌ ... فـــإذا أحْبَبْـــتَ فاسْـــتَكِنِ[٥]

---

(١) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب. ص٥٨-٥٩.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦. ص٢٦٩.

(٣) المتنبي: الديوان ٣/٣٨٦-٣٨٧.

(٤) نفسه: ٤/١٦٩.

(٥) أبو نواس: الديوان ص٥٨٠.

وقول الشريف الرضي في مجزوء الرمل:

اشْـــتَرِ العِـــزَّ بِمَـــا بِيْــــــ ـــــعَ فَمَـــا العِـــزُّ بِغَـــالِ

لَــــيْسَ بِـــالمَغْبُونِ حظـــاً مَـــنْ شَـــرى عِـــزّاً بِمَـــالِ[1]

فكلاهما لم يستخدما المديد أو الرمل في الرثاء إنما في موضوعات مختلفة كليّاً عن ذلك، وأبدعا في التعبير عن أفكارهما في صورٍ شعرية ومشاهد متكاملة جميلة الإيقاعات.

لذا لا نستطيع أن ندعم حكم الباحثين باعتبار الطويل يناسب الانفعالات الهادئة، والرمل يناسب موضوعة الرثاء أكثر من غيره... إنما تتجلى براعة هؤلاء الشعراء في قدرتهم على تطويع البحر بإيقاعاته لما يتلاءم مع أفكارهم وموضوعاتهم ومفرداتهم وتصوّراتهم. فالوزن الذي ينسج عليه بحر من البحور الشعرية هو إعادة نمطٍ من التفعيلات مرات محددة في البيت الواحد، وهو عبارة عن إيقاع يؤلّف عنصراً عميقاً من صيغة الشعر التي يحصل بها التأثير، وهو ما يحدث في فن الموسيقى أيضاً.

لكنَّ مكانة الإيقاع تتجاوز الشعر والموسيقى إلى ظواهر الحياة كلها، فالتنفس هو مهد الإيقاع الشعري، والشعر في شكله الأول البسيط الطبيعي حين نتصوّره مجرّداً من المعاني الفنية ليس إلاَّ عبارة عن نفسٍ متموّجٍ مع نبض العاطفة والشعور، وهذا النفس يتغيّر مع الحنان والنجوى والرضا والفرح والألم والشكوى... إلاَّ أنَّ البحر الشعري يقوم بتوزيع النغم الموسيقي أو الصوتي إلى جانب توزيع الوحدات الزمانية التي تشكّل زمن التفعيلة أو زمن البيت، وهنا يختلف التشكيل الزماني عن ذلك الذي يُعنى بحركة المعنى أو بحركة الزمن داخل العمل الشعري، لأنَّ هذا التشكيل يُرصد من خلال الإيقاع الخارجي ولا علاقة له بالمعنى؛ أي يرصد زمن الوحدات الإيقاعية التي تكوّن البحور بمختلف أنواعها والتي ترى أنَّ لكل مجموعة منها إيقاعاً

---

(١) الشريف الرضي: الديوان ٢/٢٠٨-٢٠٩.

زمانياً مشتركاً، ولبعضها إيقاع زماني خاص، وأنَّ هذا التشكيل ناشىء عن إيقاع الحركات والسكنات في التفعيلات، ولذلك يختلف إيقاع الزمن باختلاف إيقاع البحر لأنَّ الإيقاع الصوتي أكثر تميّزاً، فقد تتساوى التفعيلات في البحور المختلفة وتأخذ مدى زمنياً متماثلاً، لكنها لابدّ من أن تأخذ إيقاعاً مستقلاً نابعاً من تركيب البحر حتى في البحور متشابهة التفعيلات لأنّ لكل بحر إيقاعه الخاص به ونغمته المميّزة.

من هنا، الوزن الواحد يشكّل أساساً عاماً ومجرّداً يصلح معه الوزن لتجارب وموضوعات متعدّدة ومختلفة من حيث خلفيتها النفسية، ولكنّه يتشكّل داخل كل تجربةٍ تشكّلاً منفرداً يميّز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها[1]. كما أنَّ تصوير الشاعر لتجربة ما في إطار بحرٍ ما، واستخدام وسائل بديعية معينة، يختلف عن تشكيل التجربة نفسها باستخدام بحرٍ آخر، ووسائل بديعية أخرى، لأنَّ الشاعر هو الذي يعطي الوزن المحدّد نغمته، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة، فالبحر الخفيف – على سبيل المثال – استوعب النغمة الحزينة والسعيدة على السواء عند المعري حين قال:

غَيرُ مُجْدٍ في مِلَّتي واعْتِقَادِي   نَوحُ باكٍ ولا تَرَنُّمُ شَادِ

وشَبيهُ صَوْتِ النَّعْي إذا قِيْسَ   بِصَوتِ البَشير في كلِّ نَادِ[2]

وحين قال:

عَلِّلاني فَإنَّ بِيْضَ الأَماني   فَنِيَتْ والزَّمانُ لَيْسَ بِفَانِ[3]

إنه تشكيل فني نتج عن بحرٍ واحدٍ بإيقاع وزني متشابه، ووحداتٍ موسيقيةٍ صوتية خضعت لاختيار الشاعر نفسه، وهو وضعها بإرادته في الإطار النفسي

(١) عصفور، جابر: مفهوم الشعر ص٢٤٥.

(٢) المعري، أبو العلاء: سقط الزند ص٤٩.

(٣) نفسه: ص١٣٣.

الشعوري الذي كان خاضعاً له أثناء الكتابة الشعرية. ونخلص إلى ما قاله عبد العزيز المقالح «إنَّ اللحظة الشعرية هي التي تتحكّم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي، موقعةً ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارة»[١].

وعليه نعتقد أنَّ اختيار البحور عند الشعراء العباسيين لم يأتِ من قبيل المصادفة بل من خلال الأثر الذي يتركه البحر في التنظيم الصوتي – الدلالي، مع أنَّ بعض الدراسات أكّدت أنَّ الشعراء المتقدمين في العصر العباسي نظموا أكثر أشعارهم من خلال البحور ذات التفعيلات الطويلة «الطويل والبسيط والكامل والوافر» كما جرت العادة عند من سبقهم من الشعراء بوصفها البحور التي توفّر للبيت الشعري طولاً أكثر وفضاءً أوسع فيتسنى للشاعر مجالاً أكبر للتعبير عمّا يجول في نفسه، ثم يأتي بعد ذلك في الاختيار بحور «الخفيف والسريع والمديد...» لأنها أقلّ نفساً وطولاً من سابقتها.

بيد أنَّ كثيراً من الشعراء العباسيين لم يلتزموا ذلك لأنّ انتشار الغنائية في عصرهم أدّى إلى تقدّم البحر الخفيف، وهو من أهم البحور الغنائية ليحتل موقعاً متقدّماً عند البحتري بينما سيطر الكامل على ضروب التعبير المختلفة عند أبي تمام، مما يعني أنَّ الطويل الذي سيطر على نتاج الشعر الجاهلي تراجع أمام غيره من البحور في العصر العباسي الذي شهد تقدّماً للبحور الغنائية كالخفيف والسريع، ولا يمكننا أن نغفل ظهور بحرين جديدين لم يعثر على قصائد منظومة فيهما في الشعر القديم، وقد أشار إليهما الخليل بن أحمد، وبعض الشعراء العباسيين نظموا فيهما، هما المضارع والمقتضب[٢]، فمن المقتضب قول أبي نواس:

حَامِــــلُ الهَــــوى تَعِــــبُ   يَـــــــسْتَخِفُّهُ الطَّـــــــرَبُ[٣]

---

(١) المقالح، عبد العزيز: الشعر بين الرؤية والتشكيل ص٢٣٥.

(٢) التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي. تح: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، المطبعة العربية، حلب، ط١، ١٩٧٠. ص١٦٣-١٦٩.

(٣) أبو نواس: الديوان ص٦٦.

وقد اعتبر جمال بن الشيخ[1] في كتابه «الشعرية العربية» أنَّ الكامل فالطويل فالبسيط فالخفيف فالوافر تمثّل مجموعة البحور المهيمنة على استعمالات شعراء القرن الثالث، وأيّدَه أحمد حيزم[2] في كتابه «فن الشعر ورهان اللغة» عندما عقد مقارنة بين الاختيارات العروضية عند البحتري وأبي تمام آخذاً بعين الاعتبار الاختلاف والائتلاف في حروف الروي وأنظمتها عندهما[3].

كما كان بحر الرجز من أكثر البحور استعمالاً في الشعر العباسي، فهو من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزءٍ رتيبٍ «مستفعلن» من غير أن يشعر قائله بأي تكلّف أو صعوبة.

وهو بحرٌ غير معقّد قلّما يقع فيه الانكسار لأنه يحتوي الانفعالات النفسية وحركاتها المصاحبة، وتهيمن عليه فيما يشبه الضوابط الإيقاعية التي تحول دون النشاز أو الخروج النغمي، وانطلاقاً منه استطاع هؤلاء الشعراء التغيير في التشكيل الفني العروضي لأشعارهم لتظهر في تحرير البيت نفسه وفي قوافيه أيضاً، من ذلك قول ابن المعتز في الرجز مزدوج القافية:

إذا وشَى باللَّيْلِ صُبْحٌ فافْتَضَحْ   وذَكَرَ الطَّائِرُ شَجْوَاً فَصَدَحْ

والنَّجْمُ في حَوْضِ الغُروبِ وَارِدُ   والفَجْرُ في إِثْرِ الظّلامِ طَارِدُ[4]

إنَّه بحرٌ يسهل النظم عليه، وهذه السهولة جعلت القصائد المنظومة عليه تمتد طولاً من خلاله[5]، كما تمنحه غنائية جميلة من خلال نَفَسِهِ الممتدِّ طولاً وتنوّعاً في القوافي.

---

(١) ابن الشيخ، جمال: الشعرية العربية. تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٦. الفصل العاشر.
(٢) حيزم، أحمد: فن الشعر ورهان اللغة. ص٤٤-٤٥.
(٣) نفسه: ص٤٦.
(٤) ابن المعتز: الديوان ٤٢٧/١.
(٥) نفسه: ٣٩٩/١-٤٢٦.

ومثل ذلك ما قاله أبو العتاهية في قصيدته المشهورة «ذات الأمثال» ومنها:

حَـــسْبُكَ مِمَّـــا تَبْتَغِيْــهِ القُــوتُ   ما أكْثَرَ القُــوتَ لِمَــنْ يَمــوتُ

إنْ كَانَ لا يُغْنِيــكَ مَــا يَكْفِيكَــا   فَكُلُّ مَا فِي الأَرْضِ لا يُغْنِيكَــا(١)

ينظم الشاعر على بحر الرجز هذه القصيدة مستخدماً أبياتاً مزدوجة القافية كما فعل ابن المعتز، ولكنه استطاع أن يخرج منها شكلاً جديداً آخر من تحرير البيت في تشكيل فني ثلاثي الأشطر بتفعيلات الرجز ذاتها، وبالقوافي الموحّدة لكل ثلاثية المختلفة مع غيرها، يقول:

عَلِمْتَ يا مُجَاشِعُ بــنَ مَــسْعَدَهْ   أنَّ الــشَّبَابَ والفَــراغَ والجِــدَهْ

مَفْسَدَةٌ للمَــرْءِ أيُّ مَفْسَــدهْ

لَيْسَ على ذِي النَّصْحِ إلاَّ الجَهْدُ   الشَّيْبُ زَرْعٌ حَانَ مِنْهُ الحَــصْدُ

الغَــدْرُ نَحْسٌ والوَفَــاءُ سَعْدُ(٢)

أمَّا الصورة الإيقاعية العروضية للبحور الشعرية والتي تظهر من خلال التفعيلات المتعدّدة فيها لم تكن ثابتة، إنما كانت في استعمالاتها الشعرية متحوّلة متنوّعة متجدّدة، إذ تتغيّر من بحرٍ إلى آخر، ولا يكون أثر الصورة الإيقاعية الواحدة واحداً كالتفعيلة «فاعلاتن» في تنقّلها من البحر الخفيف إلى بحر الرمل في قول البحتري:

هَلْ إلى ذِي/ تَجنُّبٍ/ مِنْ سَــبِيلٍ   أَمْ على ذِي/ صَبَابَةٍ/ مِنْ جُنَاحِ(٣)

فـــاعلاتن مـــتفعلن فـــاعلاتن   - من البحر الخفيف -

---

(١) أبو العتاهية، الديوان. ص٤٤٦.

(٢) نفسه: ص٤٤٨.

(٣) البحتري: الديوان ٤٥٧/١.

وقوله:

أَوْجَلَتْني/ بَعْـدَ أَمْـنٍ/ غِرَّتِـي	**واغْتِرَارُ الـ/أَمْنِ يَسْتَدعِي/ الوَجَلْ**
يَتَفَـادَى/ مـنْ نَـدَاهُ/ تالِـدٌ	**لو ترقَّى/ في الثَّريَّا/ ما وَأَلْ/[1]**
فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن	- من بحر الرمل -

فهي في المثال الأول مفروقة عن مثيلتها وقد «توسّط المفرد بين المتشافعين»[2]، أمّا في المثال الثاني فقد تكرّرت ذاتها، وقد سقط منها في العروض وفي الضرب مقطعها الأخير، وعلى ذلك تتحول الصورة الإيقاعية للتفعيلة الواحدة من بحر إلى آخر، وتتنوع وتتجدّد بما ينتابها من نظام حركة يتّبعهُ الشاعر، وأساليب متنوّعة يختارها في بنائه الفني.

والشاعر العباسي يستفيد من هذه التقانات في تطويع البحر الشعري بأوزانه حسب رغبته في تشكيل رؤية فنية تتناسب مع مقتضيات عصره الأسلوبية، وقد أضاف إلى ذلك قدرته على استخدام بعض الصيغ الأسلوبية بشكلٍ متكرّر دون الإساءة إلى بنية مشهده الشعري، حيث تتخذ هذه الصيغ البناء النحوي ذاته والشكل الإيقاعي الوزني نفسه لدرجة تصل به حدًّا يستنفد فيه هذه التقانة وحدودها الفنية في بنائه كقول ابن الرومي في رثاء أمه:

أَفَيْضاً دماً إنَّ الرزَايا لَهـا قِـيَمْ	**فَلَيْسَ كَثِيراً أَنْ تَجُودَ لها بِدَمْ[3]**

حيث يبدأ بصيغة أسلوبية نغمية تهزّ الوجدان هي: كَمْ، فيقول:

ألا كَـمْ أذَلَّ الـدَّهرُ مـن متعـزّزٍ	**وكم زَمَّ من أَنْفٍ حَمِيٍّ وكم خطَـم**
وكم ساورَ العقْبَانَ في اللّـوْمِ صِـرفُه	**وكم غاوَصَ الحيتَـانَ فـي زاخـرِ**
وكم ظلمَ الظّلمانَ حـقَّ صِـحَاحِها	**ومِثْلُ خَصِيمِ الدَّهرِ أذعَن واظَّلَـم**

---

(١) البحتري: الديوان ١٧١٢/٣، ١٧١٥.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص٢٤٨.

(٣) ابن الرومي: الديوان ٣٢٩٩/٦.

وكم غُلبتْ غُلْــبَ القيــولِ هَنَاتُـــه   ولم تُقْتَبَسْ من قبلِ ذاكَ ولـــم تُــرَمِ[1]

تتكرّر هذه الصيغة الأسلوبية «استخدام كم الخبرية التكثيرية» في هذه الأبيات وما يليها حتى نحصي تكرار «كم» عشرين مرة في متواليات من الجمل لها فاعل واحد هو الدهر الذي يرد في البيت الأول من هذا المشهد، وهذا البناء التكراري بمثل هذا الإيقاع يضمن للمشهد تماسكاً قويّاً يشدّ تفاصيله وأجزاء عناصره إلى بعضها، ويفرض شكلاً محدّداً من المفردات التي لابد أن تخدم الوزن وتحافظ على إيقاعاته،وهذا يحتاج إلى براعة ومهارة من الشاعر كي يتخطّاه في بناء نصه الشعري.

لقد استطاع الشعراء العباسيون أن يشكّلوا أنماطاً صوريةً جديدةً بإيقاعات جذابة في تشكيلاتهم الفنية الشعرية استناداً إلى البحور الشعرية العربية المعروفة، واعتماداً على مجموعة من الحروف المختلفة صوتياً وذلك من خلال تطبيق «مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط من التحالف الدلالي»[2]، لخلق قدرٍ كبير من التجانس الصوتي في المشهد الواحد أو النص كله بفعل إدراكهم للقيمة التعبيرية التي تنشأ من بعض أشكال هذا التجانس، وتحقّق ظاهرة جمالية في الشعر تخصّ عصرهم، وتعبّر فنيّاً عن انفعالاتهم الداخلية.

٢- القافية:

ربط النقد العربي القافية بالوزن لأنها بمنزلة الإطار الذي يوفّر للوزن الذي تنظم عليه الأبيات المتتالية في القصيدة الشعرية الواحدة بمفرداتها التعبيرية المتلوّنة بالحركات والسكنات، وبأجراسها وإيقاعاتها، توفّر الوحدة والانسجام[3]، ولها دور مهمٌ في تحقيق التماثلات الصوتية في القصيدة داخلياً

---

(١) ابن الرومي: الديوان ٢٣٠٣/٦.

(٢) إسماعيل، يوسف:بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ص١٢.

(٣) الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ٨٣٤/٣.

وخارجياً للنهوض بوحدتها الإيقاعية من خلال بنياتها الصرفية والنحوية والصوتية والدلالية.

من هنا حاول النقاد العرب ضبط عيوب القافية وتصنيف هذه العيوب[١] وفق الدرجة التي تؤثّر فيها على إيقاعية النص الشعري وبنيته الدلالية، وتشكيله الفني والجمالي.

وتعدُّ القافية شكلاً من أشكال التكرار الصوتي في خاتمة البيت الشعري، ومعاودة لنغمة البيت الرئيسة في النص الشعري، فهي تقف متماثلة تماثلاً صوتياً خارجياً حسب ما يرى جان كوهين الذي يحدّد القافية بأنها تكرارٌ للأصوات في البيت الشعري[٢]، وأنها تمثّل تماثلاً صوتياً خارجياً في مقابل السجع والتجنيس بوصفهما يمثلان تماثلاً صوتياً داخلياً في الجملة الشعرية[٣]، وهي رؤية عامة تعرّف القافية في الشعر دون النظر إلى التفصيلات التي ستظهر خلافاً في البنية الشعرية بين الشعر العربي والشعر عند الأمم الأخرى، لكنَّ هذا الرأي يعني أنَّ القافية في الشعر العالمي، أي عند الشعوب المختلفة تحقّق غرضاً مشابهاً لما تحقّقه في شعرنا العربي. ولذلك تعدّ المميّز الأساس للقصيدة الشعرية وغيابها يدفع النص الشعري نحو النثرية. وأمَّا تحديد القافية في نهاية البيت فيجعلها تتميّز عن غيرها من أشكال التماثل الصوتي كالتجنيس الذي يظهر داخل البيت، فترتبط بختام البيت الشعري خصوصاً إذا كان الارتباط ضرورياً في ظل الشعرية التي ترى في البيت وحدة تامة، والقافية تعلن ختامها ونهايتها.

وقد رأى بعض النقاد أن القافية هي ضبط خطواتنا في القراءة، وأنها تقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول في الأوركسترا،

---

(١) المرزباني، محمد: الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء. القاهرة، ط٢، ١٩٨٥. ص٣.

(٢) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية ص٧٤.

(٣) نفسه: ص٨٢.

وأنها أساس في ضبط الإيقاع[١]، لذلك يعد التزام الشاعر بها في القصيدة جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية لأنها بمنزلة الفواصل الموسيقية التي يتوقع المتلقي تردّدها في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات النظام الخاص المسمى وزناً.

والقافية ليست إلاَّ «عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية»[٢]. وبالتالي هي جزء هام من الوزن الشعري للبيت بل هي التي تحدّد نهاية وزنه إيقاعياً في الوقت الذي تحرص على الغنائية فيه حين يتناسب مع الغناء والإنشاد في حال الإطلاق، وألاّ يكون كذلك في حال التقييد.

لكن العروضيين العرب اختلفوا في تحديد الأصوات التي تكوّن القافية فذهب الأخفش إلى «أنَّ القافية آخر كلمة في البيت»[٣]، ورآها غيره «حرف الروي»[٤] فقط، في حين كان الرأي السائد هو رأي الخليل بن أحمد على أنها «ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل الساكن»[٥].

وعليه فإنه يمكننا أن ندرك فاعلية القافية في البنية الإيقاعية من خلال التشاكل الصوتي الناتج عن حرف واحد أو مجموع الحروف التي تشكّل صورة صوتية كاملة في نهاية البيت الشعري، لذلك فالقافية تؤثّر في بنائه من هذين المستويين: - مستوى الحرف – ومستوى الكلمة.

---

(١) عياد، شكري محمد: موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨. ص١١٧، ١٣٠.

(٢) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨. ص٢٤٦.

(٣) الأخفش، أبو الحسن: كتاب القوافي. تح: عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠. ص١.

(٤) التنوخي: كتاب القوافي. تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٧٨. ص٦٦.

(٥) الأخفش، أبو الحسن: كتاب القوافي. ص٦.

وقد أضاف ابن طباطبا لهذه الوظيفة البنائية وظيفة معنوية حين قال: «وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتّسق به أوَّلُهُ مع آخرِهِ على ما ينسِّقُهُ قائِله، فإن قُدِّم بيتٌ على بيتٍ دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقِضَ تأليفها... فإذا كان الشعر على هذا التمثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربَّما سبَق إلى إتمام مصراعٍ منه اضطراراً يوجبه تأسيس الشعر، كقول البحتري:

سَلبوا البِيْضَ بَزَّها فأقَامُوا بظباها التأويلَ والتَّنْزِيْلا

فإذا حارَبُوا أذَلّوا عَزِيْزاً ....

يقتضي هذا المِصْرَاع أن يكون تمامُه:

.... وإذا سالموا أعزّوا ذليلا»[1]

فالوظيفة المعنوية تصاحب المعنى المطروح في البيت الشعري وتؤثّر في جانبه الدلالي متجاوزة حرفيتها ووظيفتها البنائية حيث تسهم في التعبير عن الحافز والغرض في الوقت ذاته، ولذلك تؤثّر في النص حين تحقّق رابطاً نغمياً بين أبياته إذ يشدّ التوازي الصوتي الموجود في نهايات الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، وتحقّق إلى جانب النهايات المتشابهة والإيقاع الصوتي المتشابه وحدةً أو تنوّعاً على المستوى الدلالي ممّا يجعل الوظيفة الصوتية متضامنة مع الوظيفة الدلالية المعرفية.

من هذا المنطلق حرص الشاعر العباسي على استخدام تقاناته اللغوية، والبحث الجاد عن العلامات اللسانية ذات الاقترانات الصوتية التي تحقّق إيقاعاً متناسباً في تشكيل مشاهده ونصوصه الشعرية، فنوّع في القوافي من قصيدة إلى أخرى، وأخرج أبنية تستلزم وجود قوافٍ متعدّدة، كما في الأراجيز، فتمكّن من التجديد في الهياكل والمضمونات، على حدّ سواء، حيث

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر. ص٢١٣-٢١٤.

خلخل الشروط الأساسية لبناء القصيدة، وأحلّ محلّها نظماً جديدة متأثرةً بحالة الوجود والإيديولوجية واللغة التي تتناسب مع معطيات العصر وثقافته، والتي فرضت أنماطاً شعرية أتاحت له التخلّص من قيد الأغراض، وأصبحت الكلمة الأخيرة في البيت الشعري لها أثرها الفعّال في ذلك وقد سيطرت على هيكل البيت التركيبي – على حدّ تعبير ياكبسون(١) -.

لقد كانت القافية في الشعر العربي القديم موحّدة فردية أو ثنائية المقطع، وقد حاول بعض الدارسين المحدثين(٢) أن يشيروا إلى التجديد الذي طرأ على البنية في التشكيل الشعري من خلالها، ويقدّموا الأطر الهامة التي تصوّرها شعراء القرن الثاني الهجري حول القافية، ومحاولاتهم الانفلات من هذا القيد، فأسّسوا لظهور أبنية شعرية جديدة غيّرت في عمود الشعر العربي، وقدّمت أنماطاً جديدةً في القصيدة: كالمزدوج(٣) والرباعيات والمخمّس والمشطّر التي كانت بداية أنماط شعرية تطورت في الأندلس. لكنّ هذا التجديد واجه حالة من الرفض والتنديد بالتخلّي عن معايير الشعرية المعروفة في النقد القديم في الوقت الذي ضاعف فيه بعض الشعراء العباسيين جهودهم التقانية للالتزام بالقافية، وجعلها ركيزة من ركائز فنّهم، فكانت عند أبي تمام – مثلاً – شكلاً تعزيزياً للبنيات الصوتية، وتتويجاً لتنظيم صوتي لا يمكن أن يظهر دونها. وقد أثّرت القافية في أبنية الأشعار العباسية على مستوى الحرف الواحد وعلى مستوى الكلمة من خلال تشكيل أنساقٍ تخلق فضاءات شعرية مناسبة لدعم الوظيفتين الرئيستين للقافية: الإيقاعية والدلالية وكانت أبرز أنماط هذه الأبنية تتمثّل في:

---

(١) عن: أثر اللسانيات في النقد الحديث: توفيق الزيدي. الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٨٤. ص٦٥.

(٢) هدارة، مصطفى: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص٥٤٢ - ٥٥٠.

(٣) ابن رشيق: العمدة. ٣٣٥/١.

١ - التصريع:

هو نمط بنائي إيقاعي يتم فيه بناء الجملة الشعرية على مستوى الحرف الواحد وهو تماثل العروض والضرب وزناً وتقفيةً في البيت الشعري، أي جعل البيت مقسوماً إلى نصفين يكون آخر النصف الأول كآخر النصف الثاني. كقول المتنبي:

تَزُورُ دِيَاراً ما نُحِبُّ لها مَغْنَــى   ونَسْأَلُ فِيها غَيْرَ سَاكِنِهَا الإِذْنَا(١)

لقد طابقت آخر كلمة في المصراع الأول آخر كلمة في المصراع الثاني ببنيتها الوزنية والصرفية، واكتمل هذا التطابق بحرف النون المطلق المشبع، حيث منح هذا التشكيل قيمة إيقاعية تتواءم مع الحسّ السمعي الذي يكتسب القيمة من خلال الإيقاعات المنتظمة في الحياة، ويؤثر في المتلقي وانفتاح الدلالات عنده بعدئذٍ. وكقول البحتري في مقدمة قصيدته أيضاً:

فِيْمَ ابتــدارُكُمَا المَــلامَ وُلُوعَــا   أَبَكَيْــتَ إلاَّ دِمْنَــةً وَرُبُوْعَــا(٢)

فقد وقع التصريع بين لفظي «ولوعا - ربوعا» على مستوى الحرف أيضاً، حيث يوفّر هذا النمط نفساً نغمياً إيقاعياً جذاباً للمشهد الشعري الذي كثيراً ما كان يأتي في أول القصيدة، بل إنَّ النقد القديم عرّف التصريع على أنه لا يأتي إلاَّ في «البيت الأول من القصيدة»(٣) كما نلاحظ عند الكثير من الشعراء.

إلاَّ أننا نستطيع العثور عليه في داخل القصيدة بمشهد شعري خاص ومؤثر يحرّك الفاعلية الدلالية للنص، كما عند المتنبي حين يقول:

عَلِيْــلُ الجِــسْمِ مُمْتَنِــعُ القِيَــامِ   شَدِيدُ السُّكْرِ من غَيرِ المُــدَامِ(٤)

---

(١) المتنبي: الديوان ٢٩٩/٤.

(٢) البحتري: الديوان ١٢٥٣/٢.

(٣) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. ص٨٦.

(٤) المتنبي: الديوان ٢٧٦/٤.

وحين يقول:

ولِمَنْ يُهِيْنُ المالَ وهــوَ مُكَــرَّمُ   ولِمَنْ يجرُّ الجيشَ وهو عَرَمْــرَمُ[١]

فقد ورد التصريع في أبيات داخل القصيدة وليس في أولها ما بين المفردات التالية: «القيام - المدام» و«مكرّم - عرمرم».

ومع أنَّ هذا النمط يكثر في أوائل القصائد وله قيمة تأثيرية وانفعالية عالية إذ فيه «طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها»[٢].

إلاَّ أنَّ وجوده في داخل القصيدة له وظيفته التأثيرية أيضاً حين يقوم بتحقيق أمرين اثنين:

الأول: الإيقاع، فالتصريع في البيت يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة تنذر بضرورة التوافق الصوتي على مستوى البيت الواحد وعلى مستوى القصيدة كاملة.

والثاني: الدلالة، حيث يتم من خلاله الربط بين مستويات الحقول الدلالية التي يقدمها النص الشعري فيشعر بالوحدة والتناغم والانسجام بين عناصره، ويحرّك النفس لتبقى على تواصلٍ معه.

ومع أنَّ التصريع «ليس شرطاً لازماً في الشعر العربي القديم»[٣]، إلا أنَّ الكثير من الشعراء سعوا إليه وطلبوه[٤]، وخصوصاً في مقدمات قصائدهم.

---

(١) المتنبي: الديوان ٤/٢٦٠.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص٢٨٣.

(٣) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب اللبنانية، ط٥، ١٩٨٠. ص٥٥١.

(٤) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر ص٥١.

٢ - التضمين:

يتم التضمين في القافية في مستوى الحرف الواحد أيضاً، ويجعل الإيقاع ينساب بنفسٍ واحد مكوّناً رابطاً قوياً بين أبيات النص، وقد جاء في تعريفه في اللسان: «المضمّن في الشعر: ما ضمنته بيتاً، وقيل لم تتم معاني قوافيه إلاَّ بالبيت الذي يليه»(١). وهي من أكثر الصور التجديدية وضوحاً في الشعر العباسي كقول ابن المعتز:

يــا نَفــسُ وَيْحَــكِ طــالَ مــا ... أبــصَرتِ مَوْعِظَــةً ومــا

نَفَعَتْــكِ فَاخْــشَيْ وانْتَهِــي ... وعَلَيْــكِ بـــالتَّقْوَى كَمـــا

فَعَــلَ الأُنَــاسَ الــصَّالِحو ... نَ وبـــادِري فَلَرُبَّمـــا

سَــلِمَ المبــادِرُ واحْــذَري ... يــا نَفْــسُ مــن سَــوْفٍ فما

خُــدِعَ الــشَّقِيُّ بمِثْلِهـــا ... إيَّـــاكِ مِنْهَـــا كُلَّمـــا

نَاجَـــتْ مُكَايِـــدُها ضَـــمِير ... كِ إنَّمـــا هـــي إنَّمَـــا(٢)

فالأبيات متصلة اتصالاً عضوياً قوياً من خلال القوافي التي لم يعد دورها هنا قفل البيت بل الانفتاح على البيت التالي بحركة إيقاعية ذات نفسٍ طويل تمّت عن طريق الحرف نفسه، ويتتابع المعنى من خلالها في المستوى الدلالي حيث يتعلّق المعنى بشكلٍ أساس بالبيت الذي يليه بما يشبه القصيدة المدورة التي تنتجها تكوينات أساسية تعبر عن حركة العالم ودورة الحياة التي تشبه في نهاية الأمر الدائرة، والتي تستخدم في الفن لتحديد ماهية الإنسان والعالم من حوله، وتخرج ما يعتمل في نفسه وما يحيط بها من مؤثرات.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب. مادة ضمن.

(٢) ابن المعتز: الديوان ٤١١/٢.

٣ - التسجيع:

في هذه التقانة الإيقاعية تلعب المواقع التقطيعية دوراً كبيراً في إنتاج الإيقاع اللازم للمشهد الشعري، ويكون ذلك اتفاقاً مع القافية النهائية للبيت، وتحتاج إلى تقطيع زمني متناسب مع الانسياب الحركي الإيقاعي للجمل الشعرية داخل البيت الواحد، ويكون روي كل حركة مقطعية مماثلاً لروي القافية داعماً لنغمتها الأصلية، كقول أبي تمام:

نجــومٌ طوالــعٌ جِبَــالٌ فَــوارِعٌ **غُيُوثٌ هَوامِعٌ سُيُولٌ دوافِــعٌ**[١]

ـــــــ ع ـــــــ ع ـــــــ ع ـــــــ ع

حيث قُسِّم البيت إلى أربع مجموعات تركيبية مسجَّعة بحرف العين الذي هو حرف الروي نفسه، وهذا يحقّق للبيت تماسكاً أفقياً داخلياً، ويجعله ينساب بحركة إيقاعية متوازنة في مقابل التماسك الخارجي الذي تؤمّنه القافية الأصلية للبيت ذاته وللقصيدة ككل.

ومثل ذلك قول أبي تمام أيضاً:

ومِنْ فَاحِمٍ جَعْدٍ، ومِنْ كَفَلٍ نَهْــدٍ **وَمِنْ قَمرٍ سَعْدٍ، ومِنْ نائِلٍ ثَمْدِ**[٢]

ـــــــ د ـــــــ د ـــــــ د ـــــــ د

حيث يتّبع التقسيم التسجيعي الرباعي ذاته، ويجعل المشهد يتجزّأ إلى عددٍ من المجموعات التركيبية بقدر ما هنالك من قوافٍ داخلية. وبقدر ما تكون هذه القوافي الداخلية كثيرة العدد بقدر ما تكون المجموعات التركيبية الناتجة عنها محدودة الدلالة فهي لا تحتوي إلا على وحدة دلالية صغرى، وتنضم في هذه الأبيات كل كلمة/ قافية من الكلمات/ القوافي إلى كلمة أخرى تكون ضرورية لها للتعبير عن فكرة مفهومة، فهناك صفة تحدّد اسماً «...

---

(١) أبو تمام: الديوان ٢/٤٨٤.

(٢) نفسه: ٢/٣٢٦.

سيول دوافع، نجوم طوالع/ ومن كفل نهد، ومن ناثل ثمد..» وكلها تسهم في نقل حركة متواصلة في الإيقاع نتيجة لتعاقبها وتقارب وحداتها الصوتية وتماثلها ودمجها في تركيب واحد ليخلق صورة فنية جميلة تجعل المتلقي وكأنّه يقف أمام لوحة زخرفية فنية لها مقاييس متناسبة ومتساوية من خلال الإيقاع المتناسب لوحداتها.

٤ - رد الأعجاز على الصدور:

يبنى البيت الشعري من خلال هذه التقانة التي توفّر إيقاعاً متناغماً مع القافية، وانسجاماً في البيت الواحد على آلية تربط أول البيت بالقافية أو القافية بأول البيت فيتحقّق الانسجام والوحدة بين الشطرين صوتياً ودلالياً، وهو يتم بأشكالٍ متعددةٍ على مستوى الكلمة لا الحرف الواحد، بحيث تكون إحدى «الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواقع الخمسة في البيت، وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه»[١].

وهنا تأتي الإيقاعية من بناء جمل شعرية بمواد تتآلف مع مفردة القافية انطلاقاً من مواقع محدّدة في البيت الشعري بل من المجموعات التركيبية التي تبنيه، من ذلك قول البحتري:

فَدَتْكَ أكُفُ قَوْمٍ مـا اسـتطاعوا   مَسَاعِيْكَ التـي لا تُـسْتَطَاعُ[٢]

تكررت كلمة القافية في آخر المصراع الأول فأنتج تجاوباً إيقاعياً بين آخر الشطر الأول وآخر الشطر الثاني، وهو ما سمي في النقد القديم «تصدير التقفية»، كما يوفّر هذا النمط شكلاً بديعياً له تبريره الدلالي «استطاعوا -

(١) السكاكي، ابن يعقوب: مفتاح العلوم. ص٥٤١.

(٢) البحتري: الديوان ١٢٤٦/٢.

تستطاع»، ويؤثّر في المتلقي حين يأذن له بتوقّع القافية التي سيعتمدها الشاعر ربما دون قصد[1].

كذلك نجد للبحتري في تصدير الحشو قوله:

أمِنًّا أن تَصَرَّعَ عن سَمَاحٍ ... وللآمَالِ في يدِكَ اصْطِراعُ[2]

حيث تجاوب فيه وسط الشطر الأول وأخر الثاني «تصرّع - اصطراع».

ومنه قول المتنبي:

عَلَيْكَ هَزْمُهُمُ في كُلِّ مُعْتَرِكٍ ... وما عَلَيْكَ بِهِم عارٌ إذا انْهَزَمُوا[3]

فقد تجاوب فيه وسط الشطر الأول «هزمهم» مع آخر الشطر الثاني «انهزموا» وهي كلمة القافية –كما نرى -.

أما الشكل الثالث فنجده في قول المتنبي:

وتَعْظُمُ في عَيْنِ الصَّغِيرِ صِغَارُها ... وتَصْغُرُ في عينِ العَظِيمِ العَظَائِمُ[4]

وهو الشكل الذي نجد فيه تصدير الطرفين حيث يتجاوب صدر الشطر الأول مع آخر الشطر الثاني من خلال كلمتي «تعظم - العظائم» محققاً عودة الثاني إلى الأول بما يشبه الدائرة النغمية، كما يتحقق في البيت ذاته شكل آخر من هذه التجاوبات من خلال حشو الشطر الثاني وآخره، وذلك في كلمتي «العظيم - العظائم».

أمَّا الشكل الأخير من ذلك فنجده في قول المتنبي:

---

(١) الجرجاني: أسرار البلاغة ص١٠.

(٢) البحتري: الديوان ١٢٤٦/٢.

(٣) المتنبي: الديوان ٨٢/٤.

(٤) نفسه: ٩٤/٤.

نَدي الخُزَامَــى ذَفِــرِ القَرَنْفُــلِ   مُحَلَّــلٍ مِلْــوَحْشِ لَــمْ يُحَلَّــلِ[1]

يظهر التجاوب بين صدر المصراع الثاني وعجزه «مُحَلَّل - يُحلَّل».

من هنا نقول: هل أصبح الشاعر العباسي ينظم بيته وفق القافية التي يفكر فيها وبالتالي يحدّد المفردات داخل المجموعات التركيبية الداخلية على أساسها؟ ولذلك لابد أن يحدّد الكلمات/ القوافي المتاحة له لتأليفها مع المعاني ليضمن إمكانية الاختيار وتغيير هذا الاختيار إذا لم يصح، وكأن القافية على هذا النحو باتت عنده هي الأساس الذي يبني بيته ومشاهده الشعرية عليه، أم أنَّ ذلك كله محض مصادفة يوجهها الإحساس الداخلي ليس إلاَّ...؟

هنا يكمن التقارب بين التشكيل الموسيقي الإيقاعي للبيت الشعري وبين الفن فمن خلال هذه التقانات نجد أنفسنا أمام مزيج من العناصر المتقاربة التي تشكّل البناء الشعري بمجموعاته التركيبية المختلفة، وتأتي القافية فيه لتكسر متوالية مؤلّفة من مجموعات تتكرّر بلطف، وتتوزّع على الأطراف المختلفة للمتوالية بشكل متوازن، كاللوحات التصويرية التي تمتد في إيقاع متناغم منسجم العناصر.

وكما لاحظنا، تتعدّد وظائف القافية في النص الشعري وتصبح نظاماً إشارياً خاصاً، له وظيفته الرئيسة في بناء المشهد الشعري من خلال الشكل الذي تتخذه داخل النص، فتقوم بوظيفة إيقاعية محققة ترابطاً نغمياً بين الأبيات من جهة، وتتجاوز ذلك إلى وظيفة بنائية حين تشد هذه الأبيات بعضها إلى بعض مكوّنة نصّاً يتّسم بالوحدة والانسجام من جهة أخرى، متضامنة مع الوزن الإيقاعي للنص الشعري ومع بنى أخرى تبني الهيكل الخارجي والداخلي للنص الشعري، وتؤثّر بالضرورة على هيكله الدلالي كي يوصل رسالته الخاصة، فالأوزان الإيقاعية والصرفية والعلاقات التركيبية، والوظائف الأسلوبية للمكونات يحمل كل منها جزءاً من الرسالة التي هي

---

(١) المتنبي: الديوان ٣١٧/٣.

جوهر القصيدة وتضمن شعرية مدلولاتها، وتحقّق وظيفتها التأثيرية والانفعالية إلى جانب وظيفتها الفنية والجمالية وتكشف عن الأنظمة التجديدية للصورة الشعرية عند الشعراء العباسيين.

رابعاً - التشكيل البديعي:

يقودنا الحديث عن التشكيل الفني في الشعر العباسي إلى عصرٍ غني بالفن بأنواعه، والثقافة بأشكالها والحضارة بصورها كلها، وقد تشابكت فيه الفنون والثقافات وتأثّرت ببعضها، وبات التفكير النقدي، الذي هو نتاج طبيعي لكل ذلك التنوّع، والفن الشعري متشابكين تحت ريشة بعض الشعراء العباسيين للتعبير عن جمالية وجدت مكانها شعرياً من خلال فن البديع.

وقد أسهم هؤلاء في تكوين جمالية تصويرية لها سحرها الشرقي المتميّز الذي أخذ مكانة راقية بين الفنون ذات السمات الخاصة، فازدهر في الشعر العباسي نوع جديد من الشعر شابه إلى حدٍّ كبير فن «الباروك»؛ فن الاهتمام بلطخات الألوان وتعادلها، والعمل على إيجاد تناسب وإيقاع وانسجام بينها، فأصبحت المفردات تستعمل ضمن بنية تشكيلية جديدة تهدف إلى خلق صورة جديدة للفكرة ومعانيها، وأصبح «المعنى الشعري العام لا يحصل كما في الرسم الدقيق من اتصال هذه الدلالات الجزئية بعضها ببعض بدقة ولطف واستمرار، بل من تقاطع هذه الدلالات تقاطعاً عنيفاً متضاداً في كثيرٍ من الأحيان»[1]، وعليه فالاهتمام الأساس للشاعر في بناء مشهده الشعري تركّز على مناطق الدلالات وتناسبها، وليس على وسيلة الدلالة فقط.

والتشكيل البديعي هو تشكيل داخلي قبل كل شيء، يطال العلامات اللسانية التي هي اللبنة الأساسية في بناء المعمار الشعري، والموسيقى الشعرية لا تكتمل حيثياتها من خلال الوزن والقافية فقط إنما من خلال

---

(١) اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي ص١٠٤-١٠٥.

التكامل الداخلي بين المفردات على المستويين الصوتي والدلالي، وهذا ينشأ من خلال توازنات لا متناهية بين البنى الأصلية لهذه المفردات التي تحتويها أنماط أساسية ثلاثة هي:

التماثل والتشاكل، والتخالف والتقابل، والتقسيم والتوازن. وقد عولجت هذه الأنماط في البلاغتين القديمة والحديثة من خلال مصطلحات متعددة درست العلاقات المختلفة التي ربطت بين هذه البنيات، لكنّ الأثر الجمالي لها وقيمتها الفنية أتت من قدرة الشاعر على تطبيق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط التخالف الدلالي، إذ يتنوّع التجانس الصوتي بين قطبي الائتلاف والاختلاف في البنى الأساسية للمفردات دافعاً العنصر البنائي في البيت الشعري إلى الأمام، ومحققاً التوازن بين أجزاء المشهد الشعري بل النص الشعري برمّته، فالتفاعل على صعيد المشهد الشعري وعلى صعيد النص يرتبط «بمجموعة من المؤثّرات الداخلية والخارجية على النص، فهو لا ينفصل عن طبيعة التجربة الشعرية وعناصر خَلْق القصيدة وما يحيط بها من عوامل بيئية بما فيها العناصر الثقافية والذوق الجمالي والحركة النقدية بشكلٍ عام»[١].

كل هذا يخلق وحدة صوتية إيقاعية إلى جانب تنوّع المعنى نتيجة الوزن الشعري المحدّد للقصيدة **أولاً** والوعي بالقيمة الإيقاعية للتكرار والتنويع في المادة اللفظية والصوتية **ثانياً** وإدراك القيمة التعبيرية في بعض أشكال التجانس الصوتي بوصفها قيمة جمالية في الشعر **ثالثاً**.

وكلمة **البديع** في اللغة تدور حول معاني الجدة والطرافة والاختراع، ففي لسان العرب: «بدع الشيء.. وابتدعه: أنشأه وبدأه.. والبديع والبِدْع: الشيء الذي يكون أولاً.. والبديع: المحْدَثُ العجيب.. وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال..»[٢]. وهو المعنى اللغوي للكلمة الذي هو أعم من

---

(١) إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. ص٩٢.

(٢) ابن منظور: لسان العرب مادة بدع.

معناها الاصطلاحي، بيدَ أن التناسب بينهما واضح جلي حيث أنَّ الجديد من المعاني والمخترع منها والعجيب لابد من أن يكون ذا حسن وبهجة وروعة ولذة، واجتماعها يعطي ما تعارف عليه البلاغيون بـــ «البديع» الذي يزيد الكلام جمالاً ومتعة وثراءً دلالياً.

وقد ذكر القدماء أن أوّل من سماه بالبديع هو «مسلم بن الوليد»، فكان «أول من ألطف في المعاني ورقَّق في القول»[1]، وقد «لقَّب هذا الجنس: البديعَ، واللطيف، وتبعه فيه جماعة، وأشهرهم فيه أبو تمام الطائي. فإنه جعل شعره كله مذهباً واحداً فيه، ومسلم كان متفنّناً متصرّفاً في شعره»[2]، لكن حسب إشارة الجاحظ فقد سبقهم من الشعراء المحدثين إلى ذلك بشار بن برد[3]، وتوسّع مسلم فيه أكثر، وأجاد أبو تمام فيه أكثر فأكثر؛ إبداعاً وتصويراً وبنية تشكيلية، كان القدماء ممن سبقوا هؤلاء قد التفتوا إليها بقوة طبعهم دون قصدٍ أو تكلّف.

وللبديع لغة إيقاعية موسيقية خاصة، لها دلالات تكشف عن المعاني والصور والأفكار، ولذلك يوفّر البديع بعض القيم الجمالية من خلال التركيب الصوتي للمفردات، والتنظيم اللغوي الخاص بها داخل الجملة الشعرية، والأثر الانفعالي الذي تخلّفه عند المتلقي.

والقيمة الجمالية والفنية تلك لا تأتي من الحروف والمفردات إنما من أسلوب التأليف بينها حين تدخل إيقاعات الكلمات في ضربٍ من النسيج تأتلف فيه المتنافرات، وتندغم فيه المتماثلات من خلال تنظيمها في مجموعات تركيبية تعطي وحدات متساوية، وأنغاماً متناسقة على طول المشهد الشعري لتضمن تماسكه ووحدته العضوية، «فالمحسّن البديعي حين يكتشفه ذهن

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ٨٣٢/٢.

(٢) الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني. ٧٢٦٣/٢١.

(٣) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين. ٥١/١.

مدرّب أو خيال ثاقب فإنه يصير جزءاً أساسياً من المعنى»[١]، وعنصراً هاماً من العناصر التي تبني صور المشاهد الشعرية، وتحدّد قيمتها الفنية والجمالية، ومن هنا ستغدو دراسة النص على هذا الأساس دراسة للشيء الذي يعدّ أول خصائصه الجمالية، وليس كفكرة مجرّدة مستخلصة منه[٢].

لقد برزت هذه القيم الفنية والجمالية عند العرب القدامى من خلال ألوانٍ شتى من المحسّنات البديعية، قُسِّمت ما بين محسناتٍ لفظية وأخرى معنوية، وقد التمسوا لها جميعاً عللاً جمالية، واكتسبت بدورها اهتمام النقاد والبلاغيين حيث نجد دراساتهم[٣] تغصّ بمصطلحات البديع وفنونه وألوانه وتعريفاته وتخلط بينها، وتُدَاخِل بين أنواعه، وتتخذ مواقف شتى بين مؤيدي تلك الأنواع أو بعضها ومخالفيها.

ولعلَّ ذلك ناشئ من محاولة هؤلاء إبراز مدى مساهمة هذه الأدوات البنائية في المستوى التركيبي الصوتي للبيت الشعري وللقصيدة، وإبداع إيقاعات مؤثّرة منسجمة، تهدف في نهاية الأمر لا لتوصيل الكلام فحسب، إنما لتوصيل المعنى والأثر الانفعالي والجمالي له.

وقد تركّز الخلاف بين البلاغيين العرب الذين حاولوا تصنيف أنماط البديع وأنواعه على كونها لفظية أو معنوية، وقبل ذلك لم يتفقوا على تسمية اصطلاحية خاصة بكل نوع منها، فكان أن رأيناها تتكاثف في طيّات تلك

---

(١) عبد الله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري. دار المعارف، مصر. ص١٧١.

(٢) حمودة، عبد العزيز: علم الجمال. مكتبة الأنغلو المصرية، القاهرة. ص١٣-١٤.

(٣) من هذه الدراسات نذكر:

- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ص٧-١١.
- كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري. الباب التاسع.
- البديع: عبد الله بن المعتز.
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر ص١٤١-١٦٣.
- البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ.

الدراسات تحت مسمّيات: المطابقة والمقابلة ومراعاة النظير والرجوع والاستدراك والإرصاد والاستطراد والتورية والاستعارة والتفريق والتقسيم وحسن التعليل والمدح بما يشبه الذم والإدماج والجناس والإيغال والاحتراس...، وقد تتغيّر هذه التسمية من كتاب إلى آخر.

ومع التقدّم الزمني وصلت هذه التعريفات إلى حدٍّ من الوضوح والعمق عبر دراسة الأساليب التي اعتمدها الشعراء في بناء قصائدهم انطلاقاً من الأشكال البديعية المختلفة، وذلك من خلال دراسة سبل التواصل البنائي بين مفردات الجملة الشعرية التي كانت تتأسّس على أبنية ثلاثة هي:

١ - التماثل والتشاكل:

يؤكّد استعراض تعريفات الأشكال البديعية الواردة في الدراسات المختلفة أنَّ كثيراً منها ينطلق من مبدأ التماثل الذي يعتمد تكرار المفردة أو مجانستها ليبرز دورها الصوتي في التركيب النغمي للبيت، والمواءمة بينها وبين المعنى المطروح في الوقت ذاته؛ أي أن تؤدى المعاني من خلال «ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق»(١).

ويمكننا النظر إلى مبدأ التماثل هذا من خلال محاولة استقصاء ما أمكن من الألفاظ المتشابهة عند شاعر ما، والتي تشتمل على حرفٍ واحدٍ أو حرفين من نوع واحد، لنرى أنه عندما يسيطر حرف واحد أو أكثر على المشهد الشعري بكل صوره ومجموعاته التركيبية إنما يعبر عن قدرة الشاعر على استقطاب الألفاظ المتشابهة من خلال تلك الحروف التي تكرّس فكرة الشاعر وتغنيها بالمعاني، حيث يختلف المعنى لكل مفردة منها، وهذا بالضرورة يحتاج إلى خبرةٍ لغوية وسعة اطلاع ومعرفة بالألفاظ ومعانيها، كما أنها لا تأتي إلاَّ من حاسة فنية ذوقية دقيقة تنتقي نوعاً معيناً من الألفاظ لنمطٍ محدّدٍ

---

(١) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر ص١٦٣.

من التصوير في قالب محدّد من البناء، ولا يخفى على المتلقي ما تحدثه هذه الألفاظ بحروفها المتشابهة من صوت وإيقاع يساعدان على إكمال رسم الصور وتحقيق جماليتها.

وأبرز الأشكال البديعية التي تنطلق من هذا المبدأ هو «الجناس» ويُعرف في اللغة أنه الضرب من كل شيء، وهو أعمّ من النوع، ويجانسه يشاكله[1]، أمّا في البلاغة فينطلق من مبدأ التماثل؛ أي حين تصلح المفردة الواحدة لمعنيين مختلفين، فالمعنى الذي تدل عليه هذه المفردة هي عينها التي تدل على المعنى الآخر، ويكون في أتم حالاته عندما تتفق بنية الكلمتين في نوع حروفهما وترتيبها وعددها وحركاتها ونبراتها، ولا تختلفان إلاَّ بالمعنى. كقول أبي تمام:

إذا الخَيْلُ جَابَتْ قَسْطَلَ الحَرْبِ صَدَّعُوا   صُدُورَ العَوالِي في صُدُورِ الكَتَائِـــبِ[2]

وقع الجناس في كلمة «صدور» التي تكرّرت من مبدأ التماثل البنيوي «صُدُور - صُدُور» واتخذت معنيين مختلفين:

- صدور العوالي: أسنة الرماح
- صدور الكتائب: صدور جنود الأعداء.

وقد اتفق القدماء حول ثمانية أنواع للجناس، تتركّز التباينات بينها على تناوب الوحدات الاستبدالية الصرفية للمفردات انطلاقاً من الجذر الأساس لكل مفردةٍ منها، أو اختلاف الموقع الخاص للمفردة المختارة في الجملة الشعرية، أو اختلاف مواقع حروف هذه البنى المتماثلة في الجذر الأساس لها.

وهذه التقانة البديعية لبناء المجموعات التركيبية الأساسية للبيت الشعري تقترب من مبدأ التماثل الذي يجعل العناصر والوحدات الفنية المكوّنة للفن الإسلامي متناسقة ومتوازنة ولها أنماطها الخاصة.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة جَنَسَ.

(٢) أبو تمام: الديوان ١٤٩/١.

ومن التشكيلات البديعية التي تعتمد على الجناس قول أبي تمام:

هُنَّ الحَمَامُ فإنْ كَسَرتَ عِيَافَــةً   مِنْ حــائِهنَّ فــإنَّهُنَّ حِمَــامُ[1]

حيث نستطيع أن نميّز التناوب الصوتي لكلمتين تتماثل بنيتهما الأساسية هما: «حَمَام - حِمَام»، وتبدو القيمة الفنية في هذا التشكيل الجناسي من خلال المستوى الصوتي للمفردة التي وُظِّفت بإيقاع متكرر مفتوح الحاء ثم مكسورها، وقد تولّد من ذلك معنيين مختلفين أثريا الطاقة الدلالية للمشهد الشعري.

أمَّا في قول البحتري:

نَسِيمُ الرَّوضِ في رِيــحٍ شَــمَالٍ   وصَوْبُ المُزْنِ في رَاحٍ شَمُولِ[2]

فنجد أنَّ التماثل الجناسي حاصل بين المقولتين المختلفتين دلالياً: «ريحٌ شمال – راح شمول» حيث تنتمي كل مفردة فيهما إلى الجذر ذاته الذي تنتمي إليه المفردتان في الثنائية الثانية من خلال البنيتين: «ريح – راح، شمال - شمول» وتلتقي الثنائية الجناسية التماثلية فيهما حسب ما يلي:

الثنائية (١):   ريح - شمال

الثنائية (٢):   راح - شمول

والتماثل على هذا النحو يخلق حالة إبداعية لافتة على مستوى البيت الصوتي ومستواه الدلالي أيضاً، وقد تمَّ هذا التماثل من خلال جذرين مختلفين، إلاَّ أنه يمكن أن يتمّ التماثل الجناسي في البيت الواحد في تركيبةٍ ثلاثيةٍ لبنيةٍ واحدةٍ كقول أبي تمام:

(١) أبو تمام: الديوان ٧٥/٢.

(٢) البحتري: الديوان ١٧٣٣/٣.

إنْ تَبْرَحا وتَبارِيحي علـــى كَبِـدٍ   ما تَسْتَقِرُّ فَدَمْعِي غَيْرُ بارِحِها[1]

حيث يبني الشاعر بيته من خلال بنية رئيسة «برح»، فيكوّن ثلاث مجموعات تركيبية تحقق إيقاعاً قصيراً في أول البيت يزداد طولاً بعد ذلك، ويغيّر في دلالات هذه المجموعات على النحو التالي:

إن تبرحا

——— إيقاع قصير.

وتباريحي على كبدٍ ما تستقر

——————— إيقاع طويل

فدمعي غير بارحها

——————— إيقاع طويل نسبياً.

فمن الجذر الأساسي «برح» واعتماداً على تقانة التماثل الجناسي أنتج الشاعر تماثلاً ثلاثي البنية على النحو التالي:



إنَّ التماثل البنائي الذي شكّل هذه اللوحة الشعرية عبر الاشتقاقات الصرفية التي لاحظنا، أظهر إيقاعاً موسيقياً متميّزاً وطاقة دلالية غنية المعاني أيضاً.

وتتكرر الحالة ذاتها في قوله:

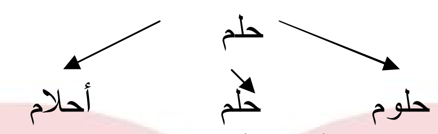
إذا ما حُلُومُ النَّاسِ حِلْمَكَ وازَنَتْ   رَجَحتْ بأَحْلامِ الرِّجالِ وَخَفَّتِ[2]

فالبنية الأساسية «حلم» تتحرك في تماثل جناسي ثلاثي في البيت الشعري ارتكز على:

---

(١) أبو تمام: الديوان ٢٠٣/١.

(٢) نفسه ١٨٦/١.

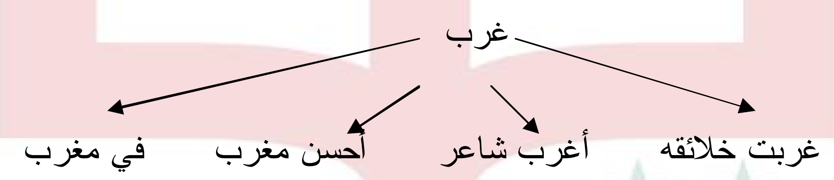


حيث جعلت البيت مشهداً مكوّناً من فسيفساء لفظية متوازنة الإيقاعات والأصوات من خلال حروفها المتشابهة، غنية الدلالات بانسجامها مع الموضوع الشعري.

وقد يأتي هذا التماثل الجناسي رباعياً من بنية واحدة كما في قول أبي تمام:

غَرُبَتْ خَلائِقُهُ وأَغْــربَ شــاعِرٌ فيهِ فأحْسَنَ مُغْرِبٌ في مُغْرِبِ(١)

حيث يتحرّك الجناس بين هذه المجموعات التركيبية في البيت من خلال بنية جذرية أساسية واحدة «غرب» على النحو التالي:



وقد أبدع الشاعر هنا تماثلاً جناسياً رباعي الأطراف إيقاعاته متناسبة وقوفاً على التكوين الصوتي المتشابه للحروف، ودلالته مترابطة قامت على ثنائية في الشطر الأول، وثنائية أخرى ناتجة عن الأولى دلالياً في الشطر الثاني.

ولابد من أن تكون الحالة الإبداعية للشاعر في أوجها إذا ما استخدم تشكيلاته البديعية في رسم مشهده الشعري بشكل متناسق معتمداً على تماثلين اثنين لبنيتين مختلفتين، كما في قول أبي تمام:

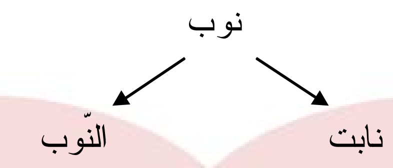
قَدْ نَابَتِ الجِزْعَ مِنْ أُرْوِيَّةَ النُّوَبُ واستَحْقَبَتْ جِدَّةً مِنْ رَبْعِها الحِقَبُ(٢)

فالتماثل الأول مبني من الجذر «نوب» الذي تشكّلت منه مجموعتين تركيبيتين هما:

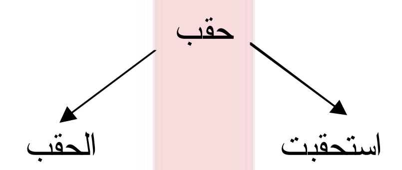
---

(١) أبو تمام: الديوان ١١٤/١.

(٢) نفسه: ١٦٠/١.



محرّكاً الإيقاع الصوتي للشطر الأول من البيت باتجاه تماثل آخر في الشطر الثاني منه مبني على الجذر «حقب» الذي تولّدت عنه تماثلات جناسية أخرى هي:



ولها التأثير الإيقاعي الموسيقي ذاته والذي يخلّف تقسيماً لغوياً جميلاً في توضعه المكاني داخل الجملة الشعرية، ودلالة جميلة بتنوّعها وثرائها.

وربما يتداخل التشكيل الفني البديعي عبر الجناس في البيت الواحد ليخلق حالةً من التشابك الفني المنسّق صوتياً ودلالياً بين شطريه، كما في قول أبي تمام:

وقَالَتْ نِكَاحُ الحبِّ يُفْسِدُ شَـكْلَهُ   وكَمْ نَكَحُوا حبَّاً ولَيْسَ بِفَاسِـدِ[١]

فقد داخل التشكيل البديعي بين جذرين مختلفين: «نكح - فَسَدَ» فكوّنَ ثنائية فنية في الشطر الأول: نكاح الحب

يفسد شكله

وثنائية فنية مقابلة في الشطر الثاني:

نكحوا حُبَّاً

ليس بفاسد

وعلى هذا النطاق التشكيلي يمكن لنصٍ شعري كامل أن يتشكّل فنيّاً من خلال بنى تقانة الجناس التي تقوم على مبدأ التماثل أصلاً، لتحويل هذا

---

(١) أبو تمام: الديوان ٢٧٢/١.

التشكيل الفني في رسم المشهد الشعري إلى الاستمرارية والامتداد والطول عبر عناصر متقاربة صوتياً غنية إيحائياً، وقد استخدم أبو تمام هذه التقانة محاولاً التخفيف من اللون العقلي الذي وسم مشهده التالي، وجعله أكثر متعة وإثارة خيالية وانفعالية، فزاوج بين بنى متماثلة عديدة في جناسات ملفتة قائلاً:

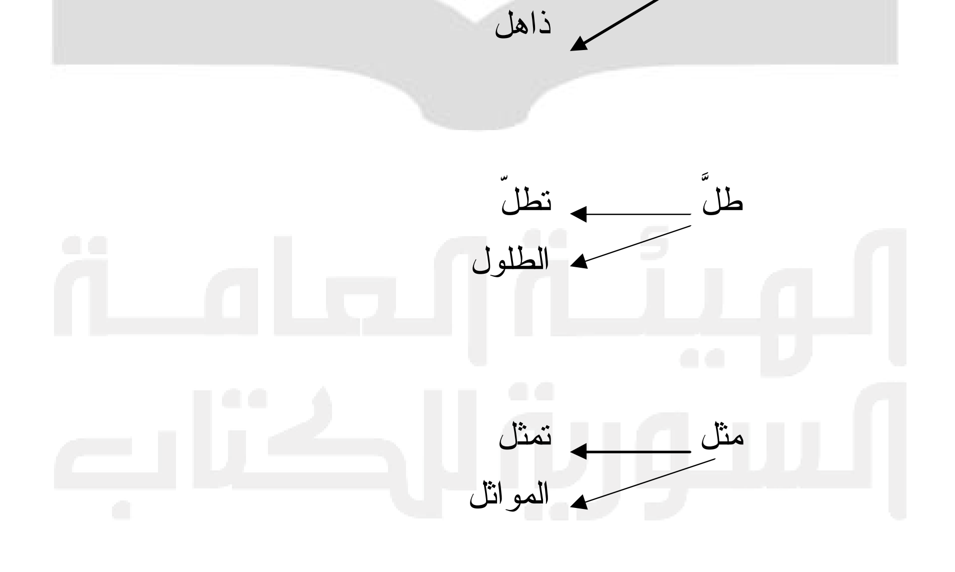
مَتَى أَنْتَ عن ذُهْلِيَّةِ الحَيِّ ذاهِلُ ... وقَلْبُكَ مِنْها مُــدَّةَ الــدَّهْرِ آهِــلُ

تُطِلَّ الطَّلُولُ الدَّمْعَ في كلِّ مَوْقِفٍ ... وتَمْثُلُ بالصَّبْرِ الــدِّيارُ المَوَاثِــلُ

دوارِسُ لم يَجْفُ الرَّبِيْعُ رُبُوعَها ... ولا مَرَّ في أَغْفَالِهَا وهوَ غَافِــلُ

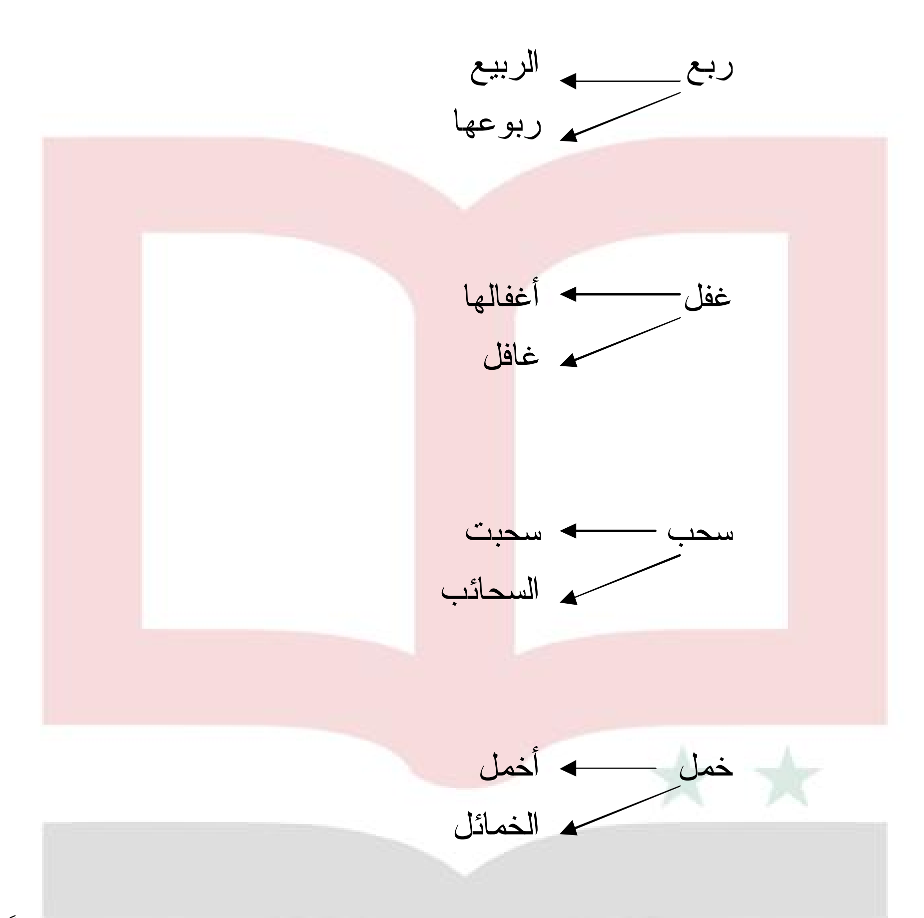
فقد سَحَبَتْ فيها السَّحَائِبُ ذَيْلَها ... وقَدْ أُخْمِلَتْ بالنَّوْرِ منها الخَمائِــلُ(١)

حيث تتوضع البنى الأسلوبية البديعية تشكيلاً وإيقاعاً ابتداءً من البيت الأول وحتى البيت الأخير في مشهدٍ من قصيدةٍ تقوم في معظمها على الروح التكوينية ذاتها على النحو التالي:



---

(١) أبو تمام: الديوان ٢/٥٢-٥٣.



فالشاعر هنا لا يستفيد من التقسيم النغمي للوحدات الصوتية ليقيم توازناً إيقاعياً بينها على الأساس التشكيلي الجناسي فحسب، إنما ينطلق إلى الغاية الدلالية أيضاً في ذلك التشكيل عندما يخالف القدماء في مقدماتهم الطللية، فلا يصوّر الأطلال موحشة مقفرة كما جرت العادة، لكنه يصوّر جمالها وقد أقبل الربيع عليها يوشيها بزخارفه وأزهاره وحيويته من خلال حشد جملة من ألوان الجناس التي تقود الشاعر إلى فن التصوير بشكل مباشر فيرسم لوحة للطلول وكأنها فتاة تسكب الدموع من عينيها، ولوحة للديار كأنها إنسان يتجلّد ويصبر على معاناته، وتتابع لوحاته التصويرية على هذا الشكل في تناسق إبداعي شعري مثير، فالبنى التي يقوم عليها التشكيل في الأبيات تعزّز حركة الصور الشعرية في البيت الواحد، ومن ثم حركة القصيدة كلها، وتسهم في

خلق مراحلها بحيويتها القصوى التي تضمن لها الاستمرارية من خلال تلك الكثافة الأسلوبية التي تتواجد في كل بيت من تلك الأبيات.

إنَّ مبدأ التماثل الذي انطلق منه بعض الشعراء في تكوين التشكيلات البديعية لديهم لا يتوقف على نوعٍ واحدٍ منها، حيث يمكن ملاحظة أن مبدأ التماثل هو منطلق أنواع بديعية أخرى لها فاعليتها الفنية وقيمتها الجمالية في النص الشعري، وتنبع هذه القيمة الجمالية لا من المفردة أو الحرف بل من أساليب استخدامها في تراكيب محدّدة، ونظمها في جمل شعرية تعطي وحدات متساوية وأنغاماً متناسقة من خلال المكان الهندسي الذي تتوضّع فيه هذه الوحدات صوتياً ودلالياً.

وإذا نظرنا إلى ما يسمى في علم البديع «مراعاة النظير» نجد أنه التماثل بعينه، لكن من ناحية المعنى لا من ناحية اللفظ، وهو يعني عند علماء البلاغة الجمع بين أمرٍ وما يناسبه مع إلغاء عنصر التضاد بينهما، مما يؤهل المشهد الشعري للملاءمة بين مفرداته ومعانيها من خلال التوافق بينها، والترابط بين المعاني التي تنتجها، فيصبح النص الشعري على هذا المنوال بناءً محكماً متين الأجزاء كقول البحتري:

أَيُّها العَاتِبُ الذي لَيْسَ يَرْضَــى ... نَمْ هَنِيئَاً، فَلَسْتُ أَطْعَــمُ غَمْــضَا

إنَّ لي مِنْ هَوَاكَ وَجْداً قَدْ اسْتَهــــ ... ــلَكَ نَوْمي ومَضْجَعاً قد أَقَــضَّا

فَجُفُونِي في عَبْرَةٍ لَــيْسَ تَرْقَــا ... وفُؤَادِي في لَوْعَةٍ مــا تقــضَّى

يا قَلِيلَ الإِنْصَافِ كم أَقْتَضِي عِنْــــ ... ــدَكَ وَعْداً إنجازُهُ لَيْسَ يُقْــضَى

فأَجْزِني بالوَصْلِ إنْ كَــانَ دَيْنــاً ... وأثِبْني بالحُبِّ إنْ كانَ قَرْضَــا(١)

إن التماثل الحاصل في بنية واحدة انتشرت على طول هذه الأبيات بأشكال مختلفة تناوبت الحروف فيها صوتياً، فأنتجت دلالات مختلفة بأشكال هي:

---

(١) البحتري: الديوان ١٢١٤/٢.

«أقضّا – تقضّى – أقتضي - يقضى»

وهو تماثل لفظي من خلال الحروف لكنه رغم التقسيمات النغمية المتشابهة لتلك الحروف في تلك المفردات قد أنتج دلالات متعددة بتماثلات معنوية ترجمت شعوراً واحداً يعيشه الشاعر ويشعر به، وهو الأرق والهجر وعدم الإنصاف من المحبوب، فيظهر هذا المعنى من خلال بنيتين رئيستين لتلك المفردات هما: «قضض - قضى».

من هنا نقول إنَّ المشهد الشعري المرسوم في بيتٍ شعري واحدٍ أو أكثر لا يكتسب الانسجام والتناغم إلا من خلال تقسيمه المطَّرد إلى وحدات متزايدة في الصغر تحقق التقارب فيما بينها عن طريق أصواتها التي تضمن تجاوراً دلالياً لما يمكن أن تؤديه من المعاني، ولذلك «لا تنفصل الوظيفة الدلالية في مسألة تكثيف التجانس الصوتي عن الوظيفة الإيقاعية، فهما متضافرتان على خلق نص متماسك في تحقيق الوظيفة الجمالية»(1)، ومحقق للأبعاد الفنية والفكرية التي يسعى إليها، ومحافظ على التقارب الذي يجمعه مع الفنون الأخرى.

٢ - التخالف والتقابل:

يعدّ التخالف أو التقابل في البنى المكوّنة للصور الشعرية في أي مشهد، أحد المبادئ التي ينطلق منها التشكيل البديعي إذا استثمره الشاعر في المستوى التركيبي الفني للبيت الشعري لإضفاء مسحة من الجمال المعنوي والفكري والإمتاعي عليه.

والتخالف المقصود هنا هو استخدام بنى غير متماثلة عموماً، ليست متضادة بالضرورة، في تشكيل الصور الشعرية، وأبرز أنواع البديع التي يمكن أن نراها منطلقةً من مبدأ التخالف هذا، الطباق الذي يتخذ التضاد

---

(١) إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. ص٩٣.

اللفظي إلى جانب التخالف في البنى عاملاً مسانداً لتكوينه، فالتّضاد اللفظي أو المعنوي هو النمط المميّز له، وقد جاء في تعريف الطباق لغوياً: «تطابق الشيئان تساويا. والمطابقة: الموافقة، والتطابق: الاتفاق. وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذوٍ واحد وألزقتهما»[١]، وقد سمّى ابن المعتز الطباق باسمه، وعرّفه من خلال هذا التعريف اللغوي الذي نسبه إلى الخليل فقال: «قال الخليل رحمه الله: يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذوٍ واحد..»[٢].

وأخذ عنه العسكري ذلك فقال في تعريف المطابقة: «إنَّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه في جزءٍ من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيتٍ من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحرّ والبرد»[٣]، وسمّاه قدامة بن جعفر – الذي خالف ذلك – بالمطابق وأورد تعريفاً وصفه العسكري «بالمخالف لقول القدماء»[٤]، حيث قال: «أما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها»[٥]، فرأى العسكري فيه ما معناه: «إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين بالمعنى»[٦]. وهنا يمكن للشاعر الذي يمتلك القدرة على استثمار هذه التعريفات التي يقوم عليها التطابق في المستوى التركيبي للبيت الشعري وفي مستواه الصوتي، والنظر إلى التشابه بين لفظتين في الصيغة والبناء وجعلهما مختلفتين في المعنى، ليحقّق إيقاعاً موسيقياً داخلياً مميّزاً، وقد عمل الشعراء العباسيون على رسم صورهم الشعرية ومنحها إيقاعاً داخلياً بديعياً من خلال هذا الفهم.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب. مادة طبق.

(٢) ابن المعتز: البديع ص٧٤.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين. ص٣١٦.

(٤) نفسه: ص٣١٦.

(٥) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر ص١٦٢.

(٦) العسكري، أبو هلال: الصناعتين ص٣١٦.

وإذا كان التطابق في الكلام هو الجمع بين الشيء وضدّه في أبنية تركيبية متوازنة الأصوات فسيحقّق الوظيفة الإيقاعية ذاتها، وينفذ من خلال ذلك إلى تشكيل فني بديعي جميل، ولذلك اهتم النقاد بوضع نظريات توضّح علاقة تلك المحسّنات، سواء أكانت قائمة على التماثل بين البنى أو التخالف بينها، لتشكيل الشعر وبناء صوره وانسجامها الدلالي والنغمي.

ويمكننا البحث عن المطابقات من خلال بعض التركيبات الشعرية العباسية التي تبرز منها التركيبات الثنائية الطاغية على أساليب الشعراء العباسيين ومضمونات شعرهم، من ذلك قول المتنبي:

فَمَساّهُمْ وبُسْطُهُمُ حَرِيْرٌ وصَبَّحَهُم وبُسْطُهُمُ تُرَابُ(١)

يظهر الطباق بين بنيتين متخالفتين غير متماثلتين بل متضادتين هما:

البنية الأولى:	مَسَّاهُمْ	#	صَبَّحَهُمْ
البنية الثانية:	حَرِيْرٌ	#	تُرَابٌ

وقد احتفظ كل شطرٍ من البيت بثنائية متكافلة:

«مسَّاهم + حرير»

«صبَّحهم + تراب»

ولم تظهر المطابقة بينهما إلا بعد اكتمال المشهد بأجزائه كلها.

وقد وظّف الشاعر الطباق بأسلوبٍ يكشف عن فاعلية هندسية فيها خطّان متوازيان لا يلتقيان:

الخط الأول:	المساء	ـــــــ	حرير
الخط الثاني:	الصباح	ـــــــ	تراب

وهما يشكّلان في التكوين البنيوي للمشهد الشعري في هذا البيت حالة هندسية في التصوير تشبه المظاهر الهندسية في الفن الإسلامي التي تملأ المتاحف والمساجد والقصور والبيوت.

---

(١) المتنبي: الديوان ٨٥/١.

ومن ذلك أيضاً قول أبي تمام:

أَصمَّ بِكَ النَّاعِي وإِنْ كَانَ أَسْمَعَا   وأَصْبَحَ مَغْنَى الجُودِ بَعْدَكَ بَلْقَعـا(١)

وقع التشكيل الطباقي بين بنيتين متخالفتين متضادتين هما:

أصمّ # أسمع

وقد جاء هذا التكوين في الشطر الأول من المشهد الشعري حيث حافظ على المستوى الإيقاعي الصوتي، فالبنيتان كلاهما على وزن واحد: أفعل، تلاقت فيهما بعض الحروف؛ الهمزة والميم، وتقاربت مخارج حرفي الصاد والسين فيهما، مما منح الإيقاع ماهية ملحوظة مع خط التخالف الدلالي الواضح بينهما الذي أفاد من التناقض في المعنى بين البنيتين «أصم - أسمع» ليطرح تشكيلاً فنيّاً تخالفياً بدلالةٍ غنية.

أمّا في قوله:

فِيمَ الشَّماتَةُ إِعْلاناً بِأُسْدِ وَغًـى   أفناهُمُ الصَّبْرُ إِذْ أَبْقَاكُمُ الجَزَعُ(٢)

فقد جاء بمطابقتين في شطر واحد من البيت:

المطابقة الأولى: أفناهم # أبقاكم

المطابقة الثانية: الصبر # الجزع

فالأولى تشكّلت من خلال بنيتين متخالفتين متضادتين:

«أفنى # أبقى»

مع التقارب في المستوى الصوتي بينهما مما يمنح التكوين إيقاعاً متميّزاً، أمَّا المطابقة الثانية فقد تأسّست على بنيتين متخالفتين لكنهما ليستا متضادتين بالمعنى:

«الصبر # الجزع»

---

(١) أبو تمام: الديوان ٣١١/٢.

(٢) نفسه: ٣٠٧/٢.

إلاَّ أنَّ التشكيل الفني القائم بين الثنائية الأولى [أفناهم، الصبر]، والثنائية الثانية [أبقاكم، الجزع] أنتج دلالة معنوية تبدو متضادّة في ظاهرها الدلالي.

ويبدو التخالف، أسلوباً فنياً، أكثر وضوحاً تحت إطار المطابقة في قول البحتري:

إنَّ أيامَهُ مــن البــيْضِ بِــيْضٌ   مَا رَأَيْنَ المَفَارِقَ السُّودَ سُودَا(١)

حيث بني التشكيل التطابقي من بنيتين متخالفتين متضادتين هما:

البيض # السود وهما لونان أساسيان متضادان.

وقد ربطت المطابقة بين شطري البيت في مفردتين مكررتين لكلٍ منهما:

البيض # السود ، بيض # سود

وجاءت كلها جمعاً وعلى وزن واحد حافظ على إيقاعية البيت.

ويمكن أن يقوم التخالف بين البنى مع حضور التناسبات الصوتية والدلالية من خلال الألوان البديعية التي تبدو أحد أهم أسس التشكيل في القصيدة، وهي التي تمنحها العنصر الموسيقي الإيقاعي الداخلي، إضافة إلى العنصر المعنوي الخارجي فعندما يقول المتنبي:

هُوَ البَحْرُ غُصْ فيهِ إذا كانَ راكِداً   على الدُّرِّ، واحْذَرْهُ، إذا كانَ مُزْبِدَا(٢)

نجد تناظراً تقابلياً قائماً على التخالف بين بنيتين هما:

الغوص «غص فيه»، والحذر «احذره» يؤدي إلى خلق إيقاعٍ يجعل البيت أقرب إلى أن يكون منطلقاً بنغمة واحدة تطيل في نفس البث الشعري، فتجعل مفردات البيت كتلة متراصّة وإن كانت مقسّمة إلى أجزاء متناسقة متوازنة النغمات والدلالات.

---

(١) البحتري: الديوان ٥٩٠/١.

(٢) المتنبي: الديوان ٢٨٢/١.

وقد يقود التخالف والتقابل الشاعر إلى مزيدٍ من العناية بالبناء المعماري لمشهده، وبما أن التخالف يغدو المحرّك الأساس لهذا البناء سيدفع الشاعرَ للعناية بالتشكيل الأسلوبي النحوي لتراكيبه الشعرية كي يضمن لمشهده التوازن الإيقاعي النغمي إلى جانب التوازن الدلالي، ففي قول المتنبي:

أَزُورُهم وسَوَادُ اللّيْلِ يَشْفَعُ لـــي   وأَنْثَني وبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي

نرى التخالف بين البنيتين المتضادتين يدفع التشكيل الفني في البيت كله إلى اتخاذ شكل نحوي معين، فالبنيتان:

سواد	#	بياض
الليل	#	الصبح

تقودان التكوين النحوي الواحد لرسم بنية البيت كله في متقابلات خمس تحمل الكمية ذاتها من الوحدات الصوتية، ومتضادين اثنين على النحو التالي:

١- أزورهم تقابل أنثني ـــــ فعل # فعل
٢- وسواد تقابل وبياض ـــــ اسم # اسم ـــ تضاد
٣- الليل تقابل الصبح ـــــ اسم # اسم ـــ تضاد
٤- يشفع تقابل يغري ـــــ فعل # فعل
٥- لي تقابل بي ـــــ حرف جر + ضمير

ظهر التضاد من خلال بنيتين متخالفتين أساسيتين في بناء البيت الشعري، أنتجت دلالات غنية لها مردودها المعنوي والفني.

بيد أنَّ التخالف يتحوّل عند شاعرٍ كأبي تمام إلى شكل إبداعي يخالف ما تعارف عليه القدماء بما فيه من عمقٍ وتعقيد، فهو لا يستخدم الطباق القائم على البنى المتخالفة استخداماً عادياً، ولا يجعل التضاد فيه مجرّد تضادٍ لفظي، إنما يستخدمه استخداماً معقّداً بما فيه من ألوانٍ عقليةٍ تعتني بالصورة الشعرية، وتجعل التضاد المعنوي يقف جنباً إلى جنب مع التضاد اللفظي، كما في قوله:

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ مِنْهُ وبَعْـدَهُ   صَحْوٌ يكَادُ مِنَ الغَضَارَةِ يُمْطِـرُ
غَيْثَانِ فـالأَنْوَاءُ غَيْـثٌ ظَـاهِرٌ   لكَ وَجْهُهُ والصَّحْوُ غَيْثٌ مُضمَرُ[1]

نلاحظ تضاداً لفظياً مباشراً يكتنف لغة الشاعر، لكنه يحاول أن يمنح لغته الشعرية وصورها نوعاً من تضادٍ إبداعي مختلف، فصورة الصحو بعد المطر تقابلها صورة صحو يكاد يمطر على الشكل:

مطر	يذوب	الصحو	صورتان متضادتان
صحو	يكاد	يمطر	

لقد بني البيت على أساس تبادل المواقع وتخالف البنى بين المطر والصحو، ويبدو التضاد الصوري واضحاً إثر هذه التبادلية، وتكتنفها غرابة أتت من قدرة أبي تمام على التصرّف في هذه الثنائية على هذا النحو الذي أغنى الدلالة حين جعل المعنى الذي توحي به الصورة يفصح عن تحوّل المطر من الشدة إلى اللين وهي الحالة التي ترضي الإنسان؛ «أي حين يكون المطر مصدراً للخير والسلام والطمأنينة وليس للخراب والتدمير».

ويتكرر البناء الفني ذاته في المشهد الثاني من خلال صورة متضادين متقابلين جديدين هما:

الأنواء	غيث	ظاهر
الصحو	غيث	مضمر

تثبت الحالة الفنية أمام المتلقي عبر هذا التشكيل كما هي الحال في الحالة الدلالية حيث يقترن فيها كل من البنيتين الأساسيتين المتخالفتين بالعنصر المحرّك ذاته [المطر غيث] و[الصحو غيث] بيدَ أنَّ البنية الأولى مرئية، «فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه»، أما البنية الثانية، فرغم الإحساس

---

(١) أبو تمام: الديوان ٣٣٣/١.

بها مخفية، «والصحو غيث مضمر»، وبذلك يوحّد الشاعر من خلال بنيته الحالة الجمالية لهما التي يعيشها الإنسان ويشعر بها، وقد استطاع أيضاً أن يوفّق من خلال [المطر والصحو] صوتياً بين شطري البيت، فانعكاس تبادل مواقع الصور أدى إلى تبادل مواطن الإيقاع فيها وانسجامها أيضاً.

ولا يمكننا أن ننفي وجود التضاد بين البنى الأساسية التي كوّنت كل صورةٍ من هذه الصور، فالشاعر تلاعب بالمفردات كما تلاعب بالمعاني، وأقام بين هذه المفردات طباقاً يعتمد على التضاد والتخالف بين البنى، وحرص من وراء ذلك أن يقيم تقابلاً بين المعاني والدلالات الناتجة عن تلك التشكيلة الجميلة للصور الشعرية ليخرج للمتلقي شكلاً تصويرياً إبداعياً للربيع لوّنه بعمق فكره ونفاذ بصيرته، فأثار الإعجاب والمتعة والتفكير والتأمّل.

لقد بنى معظم شعراء بني العباس قصائدهم بأسلوبٍ لغوي فني أظهر المواهب الفذّة التي امتلكوها، وكان التشكيل البديعي أسلوباً مميّزاً لديهم، فعمل قسم منهم على مجاراة القدماء حين حضرت العوامل التشكيلية البديعية المتمثلة بالجناس والطباق وغيرهما من محسّنات لفظية ومعنوية في أشعارهم لكن دون تفرّد فني يظهر حقيقة فاعليتها في البناء الشعري، إذ اكتفوا بالمألوف والمطروق من قبل تحت تأثير عوامل سياسية واجتماعية وفكرية أحاطت بهم وتعايشوا معها دون رغبةٍ منهم في القفز عنها، وكان القسم الآخر منهم لا يألو جهداً في تعميق هذا الأسلوب البنائي من خلال تكريس مبدأ التماثل بين البنى الأصلية للمفردات التي تشكّل حجر الأساس في بناء الصور الشعرية للمشاهد واللوحات، أو مبدأ التخالف بين هذه الأبنية التي تشكّل ثنائيات تغني المستويات الصوتية للمشاهد الشعرية، وتثري مستوياتها الدلالية أيضاً، كأبي تمام الذي انفرد بأشكال بنائية جديدة لم يكن العصر قد ألفها أو أنتجها، وهذا يعني أنَّ ثمَّة عوامل أخرى تسهم في بناء النص فنياً، ولا تنفصل عن إيقاعاته الخارجية الممثلة بالوزن والقافية بل تخلق حالة من الانسجام الداخلي في مستوياته التركيبية والصوتية والدلالية إلى جانب الانسجام الخارجي الظاهر لها.

٣ - التقسيم والتوازن:

تحقّق قدرة الشاعر المبدع على تطبيق عدد من الألوان البديعية في بناء صوره الشعرية، ورسم شكل متكامل التفاصيل لمشهده الشعري، حالة من التحالف والتكافل بين هذه الأنواع وخلق بنية شعرية تقوم على جمالية الملاءمة بين الألفاظ والمعاني.

وبما أنَّ أكثر الشعراء العباسيين قد أقاموا تراكيبهم على ثنائيات تحكمها تماثلات أو تخالفات في البنية الأصلية المكوّنة لكل مفردة من مفرداتها تجعل الحالة اللفظية والمعنوية والإيقاعية للنص الشعري نشطةً، فإن اجتماع مثل هذه الأنواع التشكيلية البديعية يحافظ على التقسيم الصوتي والإيقاعي والتركيبي اللازم للبيت الشعري وللقصيدة كلها؛ والذي يمنحها حالة التوازن والتساوي بين الوحدات الصوتية والدلالية المكوّنة لكل جملة شعرية، وهذا سيؤدي بالضرورة إلى قدرٍ أكبر من الفن والجمال داخل النص الشعري.

وإذا كان استعمال بنيتين تماثلاً أو تخالفاً يسمح بجناسات أو طباقات أو مقابلات فنية قوية تقيم تراكيب متوازنة توازناً تاماً، فإنَّ استعمال عدد أكبر منها سيزيد مسؤولية الشاعر عن الأسلوب الفني الذي اتّبعه لتطبيق وسيلة حقيقية من وسائل جعل اللغة لغة شعرية، ويكشف عن آليات الإبداع التي طبّقها في نصه.

فعندما يقول أبو تمام وهو إمام المذهب البديعي في الشعر العباسي:

بِيْضُ الصَّفَائِحِ لا سُودُ الصَّحَائِفِ فــي ... مُتُونِهِنَّ جَلاءُ الــشَّكِّ والرِّيَــبِ(١)

يملأ شعره بالنغم الموسيقي، ويزخرف ألفاظه في جناس إيقاعي جميل [الصفائح – الصحائف]، وطباق صوتي ومعنوي [بيض – سود]، ويخلق حالة من التوازن بين ألفاظه عبر ثنائيتين تمزجان مفردات الجناس والطباق، وهذه الثنائيات التركيبية مبنية بأسلوب لغوي ونحوي متوائم ومنسجم مع التركيبات

---

(١) أبو تمام: الديوان ٩٦/١.

الجميلة التالية، ممّا يضمن حالة التوازن والانسجام في التقسيم المعماري الشعري ككل:

بيض الصفائح: «بيض» جمع مفرده «أبيض» على وزن «أفعل» مضافة إلى الصفائح.

سود الصفائح: «سود» جمع مفرده «أسود» على وزن «أفعل» مضافة إلى الصحائف.

أبيض - أسود: طباق مبني على حقيقتين لونيتين متضادتين.

صفائح – صحائف: جناس مبني على جذرين متشابهين بالحروف، متقاربين بالأصوات، وإن اختلفت مواقع الحروف وترتيبها فيها.

قام البناء الكلي لهاتين الثنائيتين على التقسيم والتوازن في التشكيل البديعي الذي نتج عنه توازنٌ وانسجامٌ في أصوات الحروف والتركيب النحوي.

ولابد أن تثير هذه الحالة التشكيلية توازناً في المعاني، وسِعة في الدلالات والإيحاءات وجذباً للمتلقي لتلك الحالة الإبداعية.

وكان أبو تمام حريصاً على أن ينطلق في هذه القصيدة انطلاقة تشكيلية غنية بأدواتها وإيقاعاتها ودلالاتها إذ يقول:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُـبِ   في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ[1]

فهناك حالة من التوازن الهندسي في مشهده الشعري نشأت من التشكيل البديعي الذي أتقن بناء المفردات من خلاله، فاستعمل التقابل والتخالف بين «السيف - الكتب»، والتخالف الطباقي بين «الجد - اللعب»، والتماثل الجناسي بين «الحدّ - حدّه»، فرسم مشهداً تصويرياً متناسق الأجزاء متوازن الأطراف، منسجم الإيقاعات، ليغدو البروز الأساس الواضح عبر هذا التشكيل الفني للمعنى والدلالة المطروحة فيه.

وحين يقول بشار بن برد:

---

(١) أبو تمام: الديوان ٩٦/١.

خليليَّ ما بالُ الدُّجَى لا يَتَزَحْزَحُ وما بَالُ ضَوءُ الصُّبْحِ لا يَتَوَضَّحُ
أَضَلَّ الصَّبَاحُ المُسْتَنِيرُ سَـــبيلَهُ أَمِ الدَّهْرُ لَيْلٌ كُلُّهُ لَيْسَ يَبْــرَحُ[١]

فإن التشكيل البديعي الظاهر في البنية التخالفية الطباقية بين «الدجى - الصبح» و«الصباح - الليل»، والتوافق الصوتي بين «يتزحزح - يتوضّح»، يخلق حالة من التوازن بين المفردات والبنيات المتكونة منها تجعل وحداتها متساوية وذات أنغام متناسقة تؤثّر في المعنى ودلالاته لأن الشاعر كغيره من الشعراء العباسيين يحاول أن «يسخّر تشابه العناصر الألسنية وتجانسها المورفولوجي في بناء الوحدة الشعرية»[٢]. فالمتنبي، على سبيل المثال، يسخّر العناصر الألسنية المتشابه ليفرض شكلاً من توازي الصدر مع العجز، وتوازي العناصر اللغوية داخل البيت الشعري، أو داخل شطرٍ منه، فيحدث توازناً صوتياً هو أساس إيقاع القصيدة، كقوله في مطلع قصيدته:

على قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ وتَأْتِي على قَدْرِ الكِرَامِ المكَارِمُ[٣]

فتشكيلات البيت الإيقاعية كاملة الانسجام، غنية الدلالات، متوازنة الأنغام، متقابلة المعاني، متساوية الأصوات:

على قدر	أهل العزم	تأتي	العزائم
على قدر	الكرام	تأتي	المكارم

مع أن البيت يخلو من التشكيل البديعي التخالفي البنى، ويفتقد أيضاً إلى التناظر الموضعي في الشطر الثاني، وهي مسألة خدمت المشهد الشعري حين جعلت التقديم والتأخير في المفردات يحافظ على التوازي النغمي بين الشطرين، خاصة في آخر الصدر وآخر العجز «التصريع»، والتوازن

(١) ابن برد، بشار: الديوان ١٠٤/٢.
(٢) مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري. دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٦. ص٢٠٦.
(٣) المتنبي: الديوان ٣٧٨/٣.

المعنوي بينهما، جعل الشطر الثاني ترجيعاً إيقاعياً للشطر الأول، وترجيعاً معنوياً له في الوقت ذاته.

وكذلك البحتري يوازن بين شطري بيته حين يعتمد على التقسيم القائم على بنية نحوية واحدة فيهما، يقول:

إذا دَعَتْهَا الصَّبَا أَبْدَت لَهَا حُبُكـــاً مِثْلَ الجَوَاشِنِ مَصْقُولاً حَوَاشِيْها

فَرَوْنَقُ الشَّمْسِ أَحْياناً يُضَاحِكُهَا ورَيِّقُ الغَيْثِ أَحْيَانـــاً يُبَاكِيْهَـــا[١]

فإذا نظرنا إلى البيت الثاني نجد أنَّ التوازن النغمي والتقسيم الكمي بين الوحدات الصوتية متساوٍ على النحو التالي:

فرونق الشمس أحياناً يضاحكها

وريِّق الغيث أحياناً يباكيها

وهذا التساوي مرده إلى بناء المشهد الشعري الذي ينطلق فيه الشاعر من حالة تصويرية حسّية واقعية يصف فيها بركة[٢]، من خلال المقابلة بين مفردات الشطر الأول ومفردات الشطر الثاني «رونق - ريّق»، «الشمس - الغيث»، «أحيانا - أحياناً»، «يضاحكها - يباكيها»، وبالتركيب النحوي نفسه لكل شطر مستنداً إلى التوازن الصرفي لتلك المفردات أيضاً.

من هنا يعدّ التشكيل البديعي عميق الصلة بالتشكيل الفني الكامل للشعر، وتبدو علاقته وطيدة بالفن الإسلامي عموماً، وخصوصاً حين يستخدم هذا الفن عناصر الحروف الهجائية والأشكال الهندسية والنباتية لبناء زخارفه وتشكيل جمالياتها، وحين يعمل الشاعر نفسه بالقواعد الأصيلة لتلك الفنون في تشكيل لوحاته ومشاهده الشعرية إمّا مجانساً بين وحداته اللغوية أو جاعلاً التضاد أساس بنائها، أو التقسيم النغمي منطلقاً لتكوينها، أو مستخدماً بنى هندسية رئيسة فيها كالدائرة حين يجعل بداية البيت ونهايته واحدة كما في اللون

---

(١) البحتري: الديوان ٢٤١٨/٤.

(٢) البحتري: الديوان ٢٤١٤/٤.

البديعي «ردّ الأعجاز على الصدور» الذي أشار إليه ابن المعتز في بديعه[1]، واقتفى أثره نقاد وبلاغيون آخرون، فجعلوا له مصطلحاً نقدياً خاصاً إذا ما استخدم تقانةً تربط آخر البيت بأوله سمّي «التصدير» حيث جُعل حدّه في البلاغة الاختصاص بالقوافي التي ترد على الصدور[2]، فيشكّل دائرة هندسية من المفردات كقول أبي نواس:

ظَنَّ بي مَــنْ قَــدْ كَلِفْــتُ بِــهِ فَهُوَ يَجْفُــونِي علــى الظَّــنَنِ[3]

«ظَنَّ ـــــ الظَّنن»

وقول مسلم بن الوليد:

تَبسَّمَ عَنْ مِثْلِ الأَقَاحِي تَبَــسَّمَتْ لَهُ مِزْنَــةٌ صَــيْفِيَّةٌ فَتَبَــسَّما[4]

«تبسّم ـــــ تبسَّمَت ـــــ تبسَّما»

هنا يمكننا أن نلاحظ التماثل الذي انطلقت منه عملية البناء في هذه الأبيات، وقد اتخذت إلى جانب الجناس اللفظي، تقانة أخرى تغني هذا البناء هي رد الأعجاز على الصدور لتكوين الشكل الهندسي المميّز في الفن «الدائرة»، كي تصبح عملية البناء وكأنها عملية رصد ينطلق الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى.

ويبدو من ذلك أنَّ الشاعر يحاول أن يصل إلى التوازن من خلال إجراء إيقاعي يوزّع فيه بنيته الأساسية على مساحة البيت الشعري، فيعزّز صورة التماثل من جهة، ويجدّد فنّيتها من خلال تلك الاقترانات مع العنصر المخالف، دونما محاولة لطمس وحدته من جهة أخرى.

---

(١) ابن المعتز: البديع. ص٩٣.

(٢) ابن رشيق: العمدة. ٥٧١/١.

(٣) أبو نواس: الديوان ص٥٨٠.

(٤) ابن الوليد، مسلم: الديوان. ص٣٤٠.

وبعد أن حاولنا أن نبين نظام البناء ومحلاّت الانتظام ومواقعه المقترن بالتشكيل الفني البديعي عند شعراء العصر العباسي، وجدنا أنَّ هذا الانتظام وما ينهض به البناء في تجلياته المختلفة من وظائف تفصح عن فن الشاعر وإبداعه على المستوى البديعي الذي ينهض بالمستوى الإيقاعي/ الصوتي، وبالمستوى الدلالي في المشاهد الشعرية على طول النص الشعري، هو ما يقوم بمعمار البيت وتقسيمه والحفاظ على توازنه، ويبين الأركان الرئيسة في إنشائه، وبثّ دلالاته وجمالياته.

ولا يمكن أن تنحصر على هذا النحو العلاقة بين الشعر والفن من خلال البديع على الوظيفة الزخرفية التزيينية كما جرت العادة، إنما تكون المحسنات البديعية وحدات بنائية فاعلة في إعمار البيت الشعري وتنظيم إيقاعاته وتوسيع آفاق دلالاته وفضاءات إيحاءاته.

لقد ارتقت اللغة في الشعر العباسي فنيّاً وجمالياً عندما حقّقت التأثير والانفعال في المتلقي عبر إيقاع الدهشة والإثارة والاكتشاف والتجديد في الآليات والابتكار في المعاني التي أقامت أبنيتها عليها من خلال إجراءات استدعت انتقاءات معينة رسمت فنية تلك اللغة وجماليتها على مستويات عدّة.

فعلى مستوى التركيب اللغوي قدّمت أشكالاً متعدّدة من الانحرافات اللغوية على الصعيد النحوي، واضطرت من خلال التقديم والتأخير بين مفرداتها والحذف في بعضها، وتطبيق تقانات لغوية إبداعية إلى الخروج عن معايير اللغة وتركيباتها الأصيلة، أن تثير رغبة المتلقي في تتبع سياقاتها ودلالاتها.

أمَّا في مستوى التشكيل الصوري الذي يعتمد على علاقات المشابهة أو المجاورة بين الأشياء والكائنات، فقد اتّسعت روافده ومصادره التكوينية مع دخول حضارة العباسيين في خضم الثقافات الأخرى والامتزاج معها، فاتخذت الرؤى الشعرية لديهم نمطاً مختلفاً عمّا كان سائداً، ونشأت أبنية جديدة نتيجة حتميةً للتزاوجات اللفظية في تلك التراكيب الصورية، كان الأساس فيها خلق علاقات تشبيهية أو تجاورية بين مفرداتها مباشرة وغير مباشرة، حسّية

ومجرّدة، شعورية وذهنية، استطاع الشاعر من خلالها تصوير مشاهد متكاملة لأفكاره عبر أداته الفنية الخاصة ألا وهي التصوير بالكلمات.

ومن ثمَّ كان للمستوى النغمي الإيقاعي دورٌ في تكوين تلك الدلالات المتحرّرة رغم تقيّد مفرداتها بنطاق الأوزان العروضية والقوافي التي تجعل صيغة السبك والنظم فيها تستدعي أصواتاً لأنّ أصواتاً تطلبها.

وإذا كان كثير من الشعراء قد حصروا أنفسهم في اتزان الكلام، وتوازنه الداخلي بالأوزان الخليليّة، فإنَّ المبدعين منهم أحدثوا إيقاعات متفرّدة داخلية، وأنغام ملوّنة داخل الإيقاعات العامة، وذلك عبر حذق التصرّف بأنظمة اللغة ومواقع الكلام في فضاءات الأبيات والنصوص، والاعتماد على البديع آليةً فنيةً إيقاعيةً داخليةً ترتفع بفن الشعر المرتبط بفن الموسيقى إلى مستويات صوتية لها أثرها في النفس وأداء المعاني على حدٍّ سواء.

الخاتمـة

انطلاقاً من أنَّ الإحساس الجمالي في أي عمل فني؛ قصيدة شعرية أو لوحة تصويرية أو قطعة موسيقية أو تمثال منحوت، لا يتعلّق بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه، إنما يتعلّق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوّعة التي تؤثّر في أبنيته، فقد توصّلنا إلى نتائج تتعلّق بما حاولنا إثباته أو نفيه، حسب ادعاءاتنا الخاصة ممّا يرتبط بأثر الفن التشكيلي في الشعر العباسي في منطلقاته النظرية أو الدراسات التطبيقية التي ارتبطت به، وعلاقة ذلك في تشكيل أبنيته التجديدية، وهذه النتائج تنقسم إلى أربعة أقسامٍ منفصلة.

يتعلّق **الأول** منها بالمفهومات والأبعاد النظرية التي انطلقنا منها من حيث علاقة الفن التشكيلي بالشعر عموماً، والنظريات التي عالجت ذلك.

ويتعلّق **الثاني** منها بالعوامل التي أفرزت صورة مختلفة للشعر العباسي عمّا سبقه.

أمّا **الثالث** منها فيجمل خصائص العلاقة بين الفنون التشكيلية المختلفة والشعر العباسي كما تبدّت من خلاله.

ويظهر **الأخير** منها مدلولات دراسة الأساليب الشعرية العباسيّة التي حدّدتها المستويات التركيبية، وبيّنت التأثيرات اللغوية والدلالية والصوتية في بناء اللوحات الشعرية وعلاقة ذلك بإنتاج صورة شعرية جديدة لها جماليتها الخاصة.

* **القسم الأول**:

١- إنَّ التداخل في المصطلحات النقدية القديمة جعل مصطلح «التشكيل» هو الأكثر ملاءمة لمقصدنا، لأنه ينبع من فن التصوير، ويصلح في الوقت ذاته للفنون الأخرى بما فيها فن الشعر، وقد عمدت الدراسات العربية القديمة إلى استخدام مصطلحات «التخييل» و«التصوير» بمعنى التشكيل، ما جعل هذه المصطلحات متداخلة الدلالة والمعنى والقيمة والأثر فيها.

٢- إنَّ النظر إلى المشهد الشعري من خلال أدوات المعارف والفنون الأخرى يقدّم إمكانية خاصة لفهمه وقراءته على نحوٍ يتصل بالنظريات العربية والغربية التي تعالج عمليات التصوير التي تتبنّاها وتتولاها اللغة، ممّا يوفّر توجيهاً جديداً لإدراك النص الشعري بأبعاده المختلفة، ويكشف عن التراسل بين الفنون وأثرها في جماليته.

٣- اتفقت الآراء الغربية في معظمها على أنَّ الفنون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، خصوصاً فيما يتعلّق بالثقافة الإرجاعية التي تقوم عليها، وأنَّ آثارها التذوقية تتباين حسب الوظائف التي تؤديها، والوظيفة الجمالية هي من أهم الوظائف التي تحاول الفنون جميعها تأديتها.

٤- ظهرت ملامح الفن التشكيلي في الشعر العربي في عصوره الأولى، مع أنّه تتبّع سيرورة السياسة والثقافة والتغيّرات الاجتماعية التي سادت كل عصرٍ منها.

* **القسم الثاني**:

١- تكوّنت الثقافة العباسية من مجموعةٍ متداخلةٍ من الثقافات، أهمها؛ الثقافة الإسلامية وما يتصل بها من علوم الدين والشريعة والفقه، كما تجلّت فيها ثقافة الإغريق والفرس والهند، والثقافات المحليّة لأهل البلاد المفتوحة بعلومها ومعارفها كافة، إضافة إلى غيرها من الثقافات التي انفتح عليها العرب والمسلمون.

٢- تأثّر الشعر العباسي بالبيئة الجديدة التي عايشها بعد إنشاء المدن، والانفتاح على الثقافات والحضارات المختلفة، ما أدى إلى التجديد في التشكيل الشعري وفقاً لمؤثرات هذه البيئة ومفرداتها الحسيّة والمادية، وتعاملاً مختلفاً مع صوره من حيث بنيتها وتكوينها ودلالاتها.

٣- تكوّنت لدى الشعراء العباسيين حالة خاصة من فهم الجمال، وطرق التمتّع به، ووسائل الوصول إليه، وأدوات فنية للتعبير عنه، فظهرت لديهم جمالية جديدة من خلال الأبنية الشعرية الجديدة كحاجة ملحّة في ضوء التحولات الحياتية عندهم، وتبدّل طرق التواصل مع الثقافة والدين، والتأثّر بقضايا الإبداع في مناحي الحياة كافة.

*** القسم الثالث:**

١- إنَّ إفادة الفنون من بعضها أمر نسبي، فالرؤية التجريدية النابعة من فن الموسيقى أفاد منها فنّا التصوير والشعر، وحين يتحقّق المزج بين الفكرة والصورة في الشعر أو التصوير، ينظر المتلقي إلى القصيدة على أنها لوحة تصويرية، أو إلى اللوحة على أنها قصيدة غير منطوقة، وهو ما تحقّق في القصيدة الشعرية العباسية.

٢- تتبع العلاقة بين فن الشعر وفن التصوير من كل ما له علاقة بالمعنوي والدلالي في الحياة الإنسانية، لذلك يصبح المشهد الشعري هو الإطار الذي يحتوي العمليات التصويرية، وهي رؤية تتمدّد فيها الدلالة عبر حدود اللغة إلى الإشارات غير اللغوية، لكنها يمكن أن تستغرق الأساليب الفنية والتعبيرية المتاحة لجلاء الفكرة التي ترومها.

٣- ألهم فن العمارة الشعراء العباسيين، فأثار لديهم الحسّ الجمالي وأخذوا يصورونه بلغتهم الشعرية، ويبنون بتأثيره قصائدهم في أبنية فنية تتناسب مع جمال ذلك الفن، وتجاري تقاناته الإبداعية في ذلك العصر.

٤- تجسّد الالتقاء الضمني بين التشكيلات الإبداعية للصور الشعرية في الشعر العباسي، وبين خصائص الأساليب الزخرفية للفنون الإسلامية وجمالياتها من خلال الأساليب البنائية التي نظّمت تلك التشكيلات بتأثير فن الزخرفة.

٥- أفاد الشعر العباسي من فن الخط وحروفه وجماليات رسمها في تشكيل صورٍ شعرية استثمرت ماهية الحروف ودلالاتها في اللغة، وأشكالها التعبيرية والتصويرية المستمدة من رسمها في فن الخط.

٦- تبدّى فن النحت في الشعر العباسي من خلال توظيف آلية التجسيم المستقاة منه، والتي تقوم أساساً على محاكاة الواقع، لإبداع تشكيلات صورية جديدة تسوق اللغة الشعرية نحو الانحراف إلى معانٍ جديدة تفجّرها عبقرية التشكيل الشعري بتأثير هذا الفن.

*** القسم الرابع:**

١- إنَّ الانفتاح على الثقافات المختلفة وعلى الفنون التشكيلية والتحوّلات التي طرأت على الصورة الشعرية في الشعر العباسي هي التي أنتجت صورة جديدة، تحوّلت نحو العمق الذي انتظم العوالم الذاتية والموضوعية للشعراء العباسيين، وأثّرت في أساليب تشكيلاتهم الشعرية، حيث أضافوا للتشكيل الفني في القصيدة الشعرية طاقات جديدة مفعمة بالعلاقات الداخلية التركيبية المعبّرة عن التفاصيل الجزئية لعقلية تركيبية مزودة بأبعاد الحضارة العباسية.

٢- اللغة الشعرية هي أهم عناصر المادة التي تدخل في تكوين الصورة في الفن الشعري، وهي التي تؤدي الوظائف الانفعالية والتأثيرية والجمالية للوحة الشعرية، وتمنحها قيمتها، وقد وظّفها الشعراء العباسيون في صورهم أفضل توظيف.

٣- لا تبتعد صيغ المحاكاة الدلالية والنفسية التي تظهرها التشكيلات الشعرية اللونية في الشعر العباسي عمّا يقدمه فن التصوير عند استخدام

الألوان المتضادّة، فالإثارة اللغوية التي تمنحها الألوان للفنان/الشاعر، والفاعلية التي تبديها في تشكيل لوحته/صورته الشعرية، والأثر النفسي أو المعنوي الذي تغذي به طاقة اللوحة/الصورة الشعرية، يجعلها من أهم العناصر المعتمدة في تكوين النص الشعري وبناء مشاهده التصويرية.

٤- يخضع تشكيل المشاهد الشعرية لعنصري الزمان والمكان، وقد منحا الشاعر العباسي قدراً من الحرية في التصرّف في الهياكل البنائية الشعرية لصوره والمعاني الصادرة عنها من خلال رؤيته الخاصة لهما.

٥- ظهرت الأساليب العامة الخارجية التي أطّرت التشكيلات الفنية للشعر العباسي ممّا اتّبعه المجددون العباسيون من خلال النظر إليها في سياق عصرها، ومن خلال جوهر ما تمثّله في ذلك العصر.

٦- اختار الشاعر العباسي التصرّف في أنظمة بنيته اللغوية، فحقّق التوازن بين أطراف صورته بما يتواءم مع دواعي الإيقاع الشعري لديه من أجل التوسعة في الجملة الشعرية، والاستجابة إلى أولوية التوضيح والعناية بالشكل الفني، ومراعاة جمالية القول وهي قيمة تمثّل مبرّراً للاختراقات اللغوية، والخروج عن الشكل التقليدي الموروث لتلك الصورة.

٧- حقّق الشاعر العباسي المجدّد الشعرية في صورته، ومنحها جمالية خاصة من خلال عنايته بالمستويات المتعددة لتشكيلاته الفنية على صعيد التركيب والصورة والإيقاع والدلالة، التي بُنيت على المشاكلة والاختلاف بديعياً، والانزياح عن المألوف لغوياً، والثوابت والاختراقات إيقاعياً. ووصلنا إلى أنَّ موطن الجمال في الصورة الشعرية العباسية التي دُرست، يكمن في تصاهر تلك العناصر المكوّنة لها، وتماهيها في بناء لغوي صوري متكامل عبّر عن تشكيلها الفني وبالتالي أثر الفن التشكيلي فيها.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

ثبت المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية

١ - **القرآن الكريم.**

٢ - **آلوجي، عبد الرحمن:**

- الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩.

٣ - **الآمدي، الحسن بن بشر:**

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د.ت.

٤ - **إبراهيم، زكريا:**

- الفنان والإنسان (دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن). مكتبة غريب، القاهرة.
- مشكلة الفن. دار الطباعة الحديثة، مصر.

٥ - **ابن أبي خازم، بشر:**

- الديوان. تح: عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٦٠.

٦ - **ابن أبي ربيعة، عمر:**

- الديوان. تقديم: قدري مايو، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٧ - **ابن أبي عون:**

- كتاب التشبيهات. تح: محمد عبد المعيد خان، كمبردج، ١٩٥٠.

٨ - **ابن الأثير، ضياء الدين:**

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، ١٩٩٠.

٩ - **ابن الأثير، عز الدين:**

- الكامل في التاريخ. تح: عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

١٠ - **ابن برد، بشار:**

- الديوان. شرح: محمد الطاهر بن عاشور، مراجعة: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧.

١١ - **ابن ثابت، حسان:**

- الديوان. تح: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤.

١٢ - **ابن جعفر، قدامة:**

- نقد الشعر. تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨.

١٣ - **ابن جني، عثمان:**

- الخصائص. تح: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط٢، ١٩٥٢.

- كتاب العروض. تح: حسن فرهود، بيروت، ط١، ١٩٧٢.

١٤ - **ابن الخطيم، قيس:**

- الديوان. تح: ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٦٢.

١٥ - **ابن خلدون، عبد الرحمن:**

- المبتدأ والخبر في معرفة تاريخ العرب والبربر، مقدمة ابن خلدون. ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.

١٦ - **ابن خلكان، أحمد:**

- وفيات الأعيان. تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

١٧- ابن رشد، أبو الوليد:

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر. تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٧١.

١٨- ابن الرومي، علي:

- الديوان. تح: حسين نصّار، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط٢، ١٩٩٣.

١٩- ابن زهير، كعب:

- الديوان. قرأه: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٢٠- ابن سينا، أحمد:

- الشفاء، المنطق، الشعر. تح: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦.

٢١- ابن طباطبا، محمد:

- عيار الشعر. تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم، السعودية.

٢٢- ابن العبد، طرفة:

- الديوان. تح: درية الخطيب ولطفي الصقّال، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥.

٢٣- ابن عربي، محي الدين:

- الفتوحات المكيّة. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٢٤- ابن فارس، أحمد:

- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. تح: مصطفى الشويمي، بيروت، مؤسسة بدران، ١٩٦٣.

- مجمل اللغة. تح: زهير سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

٢٥- ابن قتيبة، عبد الله:

- تأويل مشكل القرآن. تح: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣هـ.

- الشعر والشعراء. تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

- عيون الأخبار. تح: محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٢٦- **ابن المعتز، عبد الله:**

- البديع. شرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٥.

- الديوان. تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

- طبقات الشعراء. تح: عبد الستار فرّاج، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت.

- كتاب فصول التماثيل في تباشير السرور. تح: جورج قنازع وفهد أبو خضرة، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٩.

٢٧- **ابن معصوم:**

- أنوار الربيع في أنواع البديع. تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩.

٢٨- **ابن منظور، محمد بن مكرم:**

- لسان العرب. دار صادر، بيروت، ط٦، ١٩٩٧.

٢٩- **ابن منقذ، أسامة:**

- البديع في نقد الشعر. تح: أحمد بدوي وحامد عبد الحميد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.

٣٠- **ابن النديم، محمد:**

- الفهرست. تح: شعبان خليفة ووليد العوزة، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١.

٣١- **ابن هشام، عبد الملك:**

- السيرة النبوية. تح: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

٣٢- **ابن الوليد، مسلم:**

- شرح ديوان صريع الغواني. تح: سامي الدهان، دار المعارف، مصر.

٣٣- **ابن يزيد، الوليد:**

- الديوان. تح: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٣٤- **أبو تمام:**

- الديوان. تقديم وشرح: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٣٥- **أبو العتاهية:**

- الديوان. تح. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥.

٣٦- **أبو غزالة، ضاهر:**

- الشعر والعمارة (توأما حضارة). دار المنهل اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٣٧- **أبو نواس:**

- الديوان. تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٣٨- **الأخفش، أبو الحسن:**

- كتاب القوافي. تح: عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠.

٣٩- **أدونيس:**

- الثابت والمتحوّل (بحث في الاتّباع والابتداع عند العرب). دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٤٠- **إسماعيل، عز الدين:**

- التفسير النفسي للأدب. دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨١.
- الشعر العربي المعاصر. دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.
- الفن والإنسان. مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٥.

٤١- **إسماعيل، يوسف:**

- بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤.

٤٢- **الأصبهاني، أبو الفرج:**

- الأغاني. تح: إبراهيم الإبياري، دار الكتب، مصر، ١٩٦٩.

٤٣- **الأصمعي، محمد عبد الجواد:**

- تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام. دار المعارف، مصر.

٤٤- **الأعشى:**

- الديوان. تح. محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٤٥- **امرؤ القيس:**

- الديوان. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.

٤٦- **أمين، أحمد:**

- ضحى الإسلام. دار الكتاب العربي، بيروت، ط١٠.

٤٧- **أنيس، إبراهيم:**

- من أسرار اللغة. مكتبة الأنجلو المصرية، د.م.ت.

- موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨.

٤٨- **الباقلاني، أبو بكر:**

- إعجاز القرآن. تح: عماد الدين حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٤٩- **البحتري:**

- الديوان. تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٢+٣.

٥٠- **البحراوي، سيد:**

- في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٥١- **البخاري، محمد بن إسماعيل:**

- صحيح البخاري. ضبط: مصطفى البغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، ط٢، ١٩٩٣.

٥٢- **بدوي، عبد الرحمن**:

- فلسفة الجمال والفن عند هيغل. دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

٥٣- **بدوي، محمد مصطفى**:

- كولردج. دار المعارف، مصر، ١٩٥٨.

٥٤- **بنت الشاطىء**:

- الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق. دار المعارف، مصر.

٥٥- **بنيس، محمد**:

- الشعر العربي الحديث. دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.

٥٦- **البهبيتي، محمد نجيب**:

- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. دار الفكر، بيروت، ط٤، ١٩٧٠.

٥٧- **بهنسي، عفيف**:

- جمالية الفن العربي. عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع١٤، ١٩٧٩.

- علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن. وزارة الإعلام، مديرية الإعلام، السلسلة الفنية ١٨، دمشق.

- الفن الإسلامي. دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٦.

- معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٥٨- **البيروني، أبو ريحان**:

- تحقيق ما للهند من مقولة. أمير – قم، إيران، مطبعة مجلس دار المعارف العثمانية بحيدر أباد، الهند، ط١.

٥٩- **التلاوي، محمد نجيب**:

- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٦٠- **تليمة، عبد المنعم:**

- مداخل إلى علم الجمال الأدبي. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.

٦١- **التنوخي:**

- كتاب القوافي. تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٧٨.

٦٢- **التوحيدي، أبو حيان:**

- الإمتاع والمؤانسة. تح: أحمد أمين، دار مكتبة الحياة، بيروت.

- ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدي. تح: إبراهيم الكيلاني، المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٥١.

- رسالة في علم الكتابة. مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ٢٠٠١.

٦٣- **التوحيدي، أبو حيان - مسكويه:**

- الهوامل والشوامل. تح: أحمد أمين – السيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١.

٦٤- **تيمور باشا، أحمد:**

- التصوير عند العرب. تعليق: زكي محمد حسن، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٤٢.

٦٥- **الثعالبي:**

- يتيمة الدهر. تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٦٦- **الجاحظ، عمرو بن بحر:**

- البيان والتبيين. تح: عبد السلام هارون، دار الفكر.

- الحيوان. تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.

٦٧- **الجرجاني، عبد القاهر:**

- أسرار البلاغة. تعليق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

- دلائل الإعجاز. تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

٦٨- **الجوهري:**

- تاج اللغة وصحاح العربية. تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.

٦٩- **حاوي، إيليا:**

- فن الشعر الخمري وتطوّره عند العرب. دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧.

٧٠- **حسين، طه:**

- حديث الأربعاء. مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧.

٧١- **حسين، عدنان:**

- التصوير الشعري. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٨٠.

٧٢- **الحكيم، سعاد:**

- المعجم الصوفي. دندرة للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.

٧٣- **حمدان، جمال:**

- المدينة العربية. دار الهلال، مصر، ع٥٤٩، ١٩٩٦.

٧٤- **حمودة، عبد العزيز:**

- علم الجمال والنقد الحديث. دار مكتبة الأنغلو المصرية، القاهرة، د.ت.

٧٥- **الحموي، ياقوت:**

- معجم البلدان. تح: فريد الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٧٦- **الحيدري، بلند:**

- زمن لكل الأزمنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١.

٧٧- **حيزم، أحمد:**

- فن الشعر ورهانات اللغة. دار محمد علي الحامي، تونس، ط١، ٢٠٠١.

٧٨- **الخازن، و ليم:**

- الحضارة العباسية. دار المشرق، بيروت، ط٢، ١٩٩٢.

٧٩- **الخطيب البغدادي:**

- تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٨٠- **الخطيب التبريزي:**

- شرح ديوان أبي تمام. تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط٣.

- الوافي في العروض والقوافي. تح: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، المطبعة العربية، حلب، ط١، ١٩٧٠.

٨١- **الخطيب القزويني:**

- الإيضاح في علوم البلاغة. تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب اللبنانية، ط٥، ١٩٨٠.

٨٢- **الخفاجي، ابن سنان:**

- سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.

٨٣- **داغر، شربل:**

- الشعرية العربية الحديثة. دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

٨٤- **الداية، فايز:**

- جماليات الأسلوب. منشورات جامعة حلب، ١٩٨٨.

٨٥- **دهمان، أحمد:**

- الصورة البلاغية عند الجرجاني. دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٦.

٨٦- **ديك الجن الحمصي:**

- الديوان. تح: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠.

٨٧- **الذبياني، النابغة:**

- الديوان. تح: شكري فيصل، دار الفكر، دمشق، د.ت.

٨٨- **ذو الرُّمة:**

- الديوان. شرح: أحمد بن حاتم الباهلي، رواه: أبو العباس ثعلب، تح: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

٨٩- **الرازي، أبو بكر:**

- مختار الصحاح. ترتيب: محمود خاطر، دار الحديث، القاهرة، ١٩٧٠.

٩٠- **الروبي، ألفت كمال:**

- نظرية الشعر العربي عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٩١- **الزبيدي، عمرو بن معدي كرب:**

- الديوان. جمعه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٨٥.

٩٢- **الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني:**

- تاج العروس. تح: مصطفى حجازي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ٢٠٠١.

٩٣- **زكريا، فؤاد:**

- جمهورية أفلاطون. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

٩٤- **زكي، أحمد كمال:**

- الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري. دار المعارف، مصر، د.ت.

٩٥- **الزمخشري:**

- أساس البلاغة. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

٩٦- **الزيدي، توفيق:**

- أثر اللسانيات في النقد الحديث. الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٨٤.

٩٧- **زين الدين، ناجي:**

- مصور الخط العربي. مكتبة النهضة، بغداد، د.ت.

٩٨- **سالم، السيد عبد العزيز:**

- القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية. مطبعة كريدية، بيروت، د.ت.

٩٩- **السكاكي، ابن يعقوب:**

- مفتاح العلوم. تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

١٠٠- **سلوم، تامر:**

- في التشكيل الموسيقي للشعر العربي. مديرية الكتب والمطبوعات، جامعة تشرين، ١٩٨٩-١٩٩٠.

- نظرية اللغة والجمال. دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣.

١٠١- **سيبويه:**

- الكتاب. تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨.

١٠٢- **سيد الأهل، عبد العزيز:**

- عبقرية أبي تمام. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥١.

١٠٣- **شاهين، فوزي:**

- أثر الموسيقى والفن التشكيلي في مسرح الحكيم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

١٠٤- **شرف الدين، أحمد حسين:**

- المدن والأماكن الأثرية. د.م، ط١، ١٩٨٤.

١٠٥- **الشريف الرضي:**

- الديوان. تقديم:محمود مصطفى حلاوي،دار الأرقم،بيروت،ط١، ١٩٩٩.

١٠٦- **شريم، جوزيف:**

- دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

١٠٧ - **الشهرستاني**:

- كتاب الملل والنحل. تخريج: محمد فتح الله بدران، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، د.ت.

١٠٨ - **الصولي، أبو بكر**:

- أخبار البحتري. تح: أحمد بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٠٩ - **ضيف، شوقي**:

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، ط١٢.

١١٠ - **طالو، محي الدين**:

- اللون علماً وعملاً. دار دمشق، دمشق، ١٩٩٥.

١١١ - **الطبري، أبو جعفر**:

- جامع البيان عن تأويل آي القرآن. دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨.

١١٢ - **طحّان، ريمون ودينيز طحّان**:

- الفن والأدب (ما لنا وما علينا). الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٠.

١١٣ - **الطرابلسي، محمد الهادي**:

- تحاليل أسلوبية. دار الجنوب للنشر –مفاتيح، ١٩٩٢.

١١٤ - **طه، نعمان أمين**:

- السخرية في الأدب العربي. دار التوفيقية، مصر، ط١، ١٩٧٨.

١١٥ - **عاصي، ميشال**:

- الفن والأدب. المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.

١١٦ - **عبد الحميد، شاكر**:

- التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوّق الفني). عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع٢٦٧، ٢٠٠١.

١١٧ - **عبد اللطيف، محمد حماسة:**

- الجملة في الشعر العربي. مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠.

١١٨ - **عبد النور، جبور:**

- نظرات في فلسفة العرب. منشورات دار المكشوف، بيروت، ١٩٤٥.

١١٩ - **عسّاف، ساسين:**

- الصورة الشعرية (وجهات نظر غربية وعربية). دار مارون عبود، بيروت، ١٩٨٥.

١٢٠ - **العسقلاني، ابن حجر:**

- فتح الباري –شرح صحيح البخاري. تح: عبد العزيز بن باز ومحمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

١٢١ - **العسكري، أبو هلال:**

- كتاب الصناعتين. تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧١.

١٢٢ - **عصفور، جابر:**

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

- مفهوم الشعر. دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

١٢٣ - **عفيفي، فوزي سالم:**

- الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي. وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٠.

١٢٤ - **عمر، أحمد مختار:**

- اللغة واللون. عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

١٢٥ - **عمران، عبد اللطيف:**

- شعر أبي فراس الحمداني (دلالاته وخصائصه الفنية). دار الينابيع، دمشق، ط١، ١٩٩٩.

١٢٦ - **عنترة:**

- الديوان. تح: محمد سعيد مولوي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٤.

١٢٧ - **عياد، شكري محمد:**

- موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨.

١٢٨ - **عيد، رجاء:**

- لغة الشعر. منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٥.

١٢٩ - **عيد، كمال:**

- فلسفة الأدب والفن. الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٨.

١٣٠ - **الغذّامي، عبد الله:**

- المشاكلة والاختلاف. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٣١ - **الفارابي، أبو نصر:**

- إحصاء العلوم. تقديم: علي بوملحم، دار الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

١٣٢ - **فتحي، إبراهيم:**

- معجم المصطلح الأدبي. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦.

١٣٣ - **الفحل، علقمة:**

- الديوان. تح: لطفي الصقاف ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، ط١، ١٩٦٩.

١٣٤ - **فخري، أحمد:**

- اليمن ماضيها وحاضرها. معهد الدراسات العالية، القاهرة، ١٩٥٧.

١٣٥ - **فيصل، شكري**

- المجتمعات الإسلامية في القرن الأول. مطابع دار الكتاب العربي، مصر، ط١، ١٩٥٢.

١٣٦ - **القرطاجني، حازم:**

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

١٣٧ - **القشيري، مسلم بن الحجاج:**

- صحيح مسلم. تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار عالم الكتب، الرياض، ط١، ١٩٩٦.

١٣٨ - **قصبجي، عصام:**

- نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم. دار القلم العربي، ط١، ١٩٨٠.

١٣٩ - **القيرواني، ابن رشيق:**

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

١٤٠ - **كحالة، رضا:**

- الفنون الجميلة في العصور الإسلامية. المطبعة التعاونية، دمشق، ١٩٧٢.

١٤١ - **كرد علي، محمد:**

- خطط الشام. دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٦٩.

١٤٢ - **الكندي، يعقوب بن إسحاق:**

- رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف. تح: يوسف شوقي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٦.

١٤٣ - **لؤلؤة، عبد الواحد:**

- موسوعة المصطلح النقدي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١، ١٩٨٣.

١٤٤ - **المبرّد:**

- الكامل. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ووليد شحاته، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١٤٥ - **المتنبي، أبو الطيب:**

- الديوان. شرح: أبو البقاء العكبري، ضبط: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

١٤٦ - المجذوب، عبد الله الطيب:

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر، ط٢، ١٩٧٠.

١٤٧ - مجموعة من المؤلفين:

- دائرة المعارف الإسلامية. تر: أحمد الشنتناوي وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٠.

١٤٨ - مجموعة من المؤلفين:

- المنجد في اللغة والأعلام. دار المشرق، بيروت، ط٣٦، ١٩٩٧.

١٤٩ - مجموعة من المؤلفين:

- موسوعة الأديان. دار النفائس، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

١٥٠ - مجنون ليلى:

- الديوان. تح: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، د.ت.

١٥١ - محمد علي، إبراهيم:

- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: قراءة ميثولوجية. جروس برس، طرابلس –لبنان، ٢٠٠١.

١٥٢ - مرتاض، عبد الملك:

- بنية الخطاب الشعري. دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

١٥٣ - المرزباني، محمد:

- الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء. القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.

١٥٤ - المرزوقي، أبو علي:

- شرح ديوان الحماسة. نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.

١٥٥ - المسعودي، علي بن الحسين:

- مروج الذهب ومعادن الجوهر. تح: قاسم الرفاعي، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

١٥٦ - مصطفى، عادل:

- دلالة الشكل. دار النهضة، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

١٥٧ - **مطر، أميرة حلمي:**

-في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤.

١٥٨ - **المطلبي، يوسف:**

- الزمن واللغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

١٥٩ - **المعري، أبو العلاء:**

- سقط الزند. تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

- لزوم ما لا يلزم. شرح: كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

١٦٠ - **مفتاح، محمد:**

- في سيمياء الشعر القديم. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.

١٦١ - **المقالح، عبد العزيز:**

- الشعر بين الرؤية والتشكيل. دار طلاس، دمشق، ط٢، ١٩٨٥.

١٦٢ - **مكاوي، عبد الغفار:**

- قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور). عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع١١٩، ١٩٨٧.

١٦٣ - **مؤنس، حسين:**

- الحضارة. عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع١، ك٢، ١٩٧٨.

١٦٤ - **مونسي، حبيب:**

- فلسفة المكان في الشعر العربي. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١٦٥ - **ناصف، مصطفى:**

- الصورة الأدبية. دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

١٦٦ - **نصرت، عبد الرحمن:**

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢.

١٦٧ - **النويري، شهاب الدين**:

- نهاية الأرب في فنون الأدب. دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٥.

١٦٨ - **هدارة، مصطفى**:

- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. دار المعارف، مصر، ١٩٦٣.

١٦٩ - **الهذلي، أبو ذؤيب**:

- الديوان. تح: سهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

١٧٠ - **الواد، حسين**:

- في مناهج الدراسات الأدبية. منشورات عيون، الدار البيضاء، ط٤، ١٩٨٨.

١٧١ - **ويس، أحمد**:

- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

- الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية. مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ٢٠٠٣.

١٧٢ - **اليافي، عبد الكريم**:

- دراسات فنية في الأدب العربي. دار الحياة، دمشق، ط١، ١٩٦٣.

١٧٣ - **اليافي، نعيم**:

- تطوّر الصورة الفنية في الشعر الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.

- الشعر بين الفنون الجميلة. دار الجليل، دمشق، ط١، ١٩٨٣.

١٧٤ - **يوسف، حسني**:

- موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

١٧٥ - **اليوسفي، لطفي**:

- الشعر والشعرية. الدار التونسية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٩٠.

المصادر والمراجع الأجنبيّة المترجمة

١ - **ابن الشيح، جمال الدين:**

- الشعرية العربية. تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

٢ - **أرسطو طاليس:**

- فن الشعر. تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

- كتاب فن الشعر. تر + تح: شكري محمد عيّاد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

٣ - **إيكو، إمبرتو وآخرون:**

- في أصول الخطاب النقدي الجديد. تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٩.

٤ - **باختين، ميخائيل:**

- أشكال الزمان والمكان في الرواية. تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.

٥ - **برجسون، هنري:**

- الضحك (بحث في دلالة المضحك). تر: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.

٦ - **تودروف، تزيفيتان:**

- مفهوم الأدب. تر: محمد منذر عياش، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١.

٧ - **دي لويس، سيسيل:**

- الصورة الشعرية. تر: أحمد الجنابي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.

٨ - **ديموند، م.س:**

- الفنون الإسلامية. تر: أحمد محمد عيسى، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤.

٩ - **ريد، هربرت:**

- تعريف الفن. تر: مصطفى الأرنؤوطي – إبراهيم إمام، مكتبة الفنون التشكيلية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات العربية المتحدة.

- معنى الفن. تر: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٠ - **فراي، نورثروب:**

- في النقد والأدب. تر: عبد الحميد شيحة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.

١١ - **كروتشه، بنديتو:**

- علم الجمال. تر: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، ١٩٦٣.

- المجمل في فلسفة الفن. تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.

١٢ - **كوهين، جان:**

- بنية اللغة الشعرية. تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

١٣ - **كوين، جون:**

- بناء لغة الشعر. تر: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣.

١٤ - **لوبون، غوستاف:**

- حضارة العرب. تر: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٥٦.

١٥- **مرهوف، هانز:**

- الزمن في الأدب. تر: أسعد زروق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالاشترك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، القاهرة، ١٩٧٢.

١٦- **ميتز، آدم:**

- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري. تر: محمد أبو ريدة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٥، ١٩٧٠.

١٧- **ميشون، جان لوي:**

- المدينة الإسلامية (المؤسسات الدينية). تر: أحمد ثعلب، حقوق النشر محفوظة لليونسكو، ١٩٨٣.

١٨- **هورتيك، لويس:**

- الفن والأدب. تر: بدر الدين الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، د.ت.

١٩- **ويلك، رينيه:**

- مفاهيم نقدية. تر: محمد جابر عصفور،عالم المعرفة، الكويت، ع ١١٠، ١٩٨٧.

٢٠- **ويلك، رينيه وأوستن وارين:**

- نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٧.

٢١- **ياكبسون، رومان:**

- قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

الدوريات

١ - **آليات التصوير في المشهد القرآني: حبيب مونسي**

- مجلة التراث العربي، دمشق، ع٩١، أيلول، ٢٠٠٣.

٢ - **التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي: آنّا ماري شيمل**

- مجلة فكر وفن، ألمانيا، ع٣، ١٩٦٤.

٣ - **المدينة الإسلامية: محمد توفيق بلبع**

- عالم الفكر، الكويت، مج١١، ع١، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٨١.

٤ - **نظرية أبي تمام في الفن الشعري (انتصار الصانع الفنان): فهد عكام**

- الموقف الأدبي، دمشق، ع١٤١-١٤٢-١٤٣، ك٢- شباط – آذار، ١٩٨٣.

٥ - **نظرية أبي تمام في الفن الشعري (سحر الإغراب): فهد عكام**

- الموقف الأدبي، دمشق، ع١٤٩-١٥٠، أيلول –تشرين أول، ١٩٨٣.

المصادر والمراجع الأجنبية

1- Brend, Barbar: Islamic Art

British museum press, 1991.

2- Bronstein, Leo: EL Greco

Harry N. Abrams, inc., New York.

3- Group of Writers:

Longman dictionary of contemporary English. Librarie du Liban, 1990.

4- Group of Writers:

The new Encyclopedia Britannica Founded, 1768, 15th Edition



الفهرس

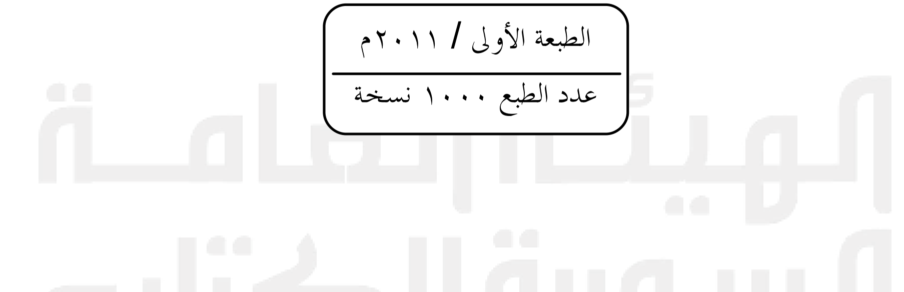
الصفحة

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الصفحة



الطبعة الأولى / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة







www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ٢٦٠ ل.س أو ما يعادلها